22101442015

Med
K9305

Aesthetische Bildung

des

Menschlichen Körpers.

Die

Aesthetische Bildung

des

Menschlichen Körpers.

Lehrbuch zum Selbstunterricht für alle gebildeten Stände,

insbesondere für Bühnenkünstler.

Von

Oskar Guttmann,

Lehrer der Rede- und Schauspielkunst, Verfasser von: „Die Gymnastik der Stimme" u. s. w.

Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage.

Mit 98 in den Text gedruckten Abbildungen.

Leipzig

Verlag von J. J. Weber

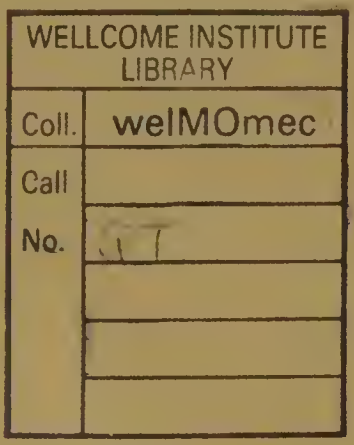
1880

Das Recht der Ueberſetzung, ſo wie alle Rechte vorbehalten.

Entered according to Act of Congress in the year 1879 by

Oskar Guttmann

in the Clerk's office of the District Court of United States for the Southern District of New-York.



Dem edlen Beschützer und Förderer

der dramatischen Kunst,

Herrn Botho von Hülsen,

General-Intendanten der Königl. Preuß. Hoftheater,

Königl. Kammerherrn und Ritter hoher Orden

in tiefster Verehrung gewidmet

vom

Verfasser.

Vorbemerkungen zur ersten Auflage.

„Wir Alle fußen mit unserem Wissen und Können auf den Erfahrungen früherer Geschlechter, und wäre eine Vervollkommnung überhaupt nicht denkbar, wenn wir als bloße Empiriker die Künste und Wissenschaften behandelten."

(A. Czerwinski, „Zur Culturgeschichte der Tanzkunst".)

Bei den alten Hellenen war die Gymnastik und besonders die Tanzkunst ein Hauptmittel zur Erziehung der Jugend. Solon, der Gesetzgeber, verordnete die Gymnastik, und Pythagoras, der Begründer des Systems einer rationellen Gymnastik, enthusiasmirte sein Volk als Gymnast. Hoch und Niedrig, Alt und Jung pflegten diese Kunst; denn es war, nach Plato, Einer, der keine Lust zum Tanz und zur Gymnastik hatte, ein grober, unartiger Tölpel. Welch ein großer Werth bei den Griechen auf Gymnastik und Tanzspiele gelegt wurde, geht daraus hervor, daß die größten Männer, Dichter, Feldherrn und Weltweise, sich eifrig mit beiden beschäftigten. Sophokles, Epaminondas waren berühmte Tänzer, und Sokrates fand nichts Unanständiges darin, in seinem Alter noch den Tanz fleißig zu üben; weil, wie er meinte, Tanz allein zu äußerem und innerem Ebenmaß führe. Es waren zu jener Zeit die großen Dichter auch die eigentlichen Meister der Tanzkunst. Arion,

Tyrtäos, so wie Aeschylos erwarben sich große Verdienste um die Geberden- und Tanzkunst. Die größte Sittsamkeit im Blick sowohl als im ganzen Benehmen galt zu jener Zeit als unbedingte Nothwendigkeit, und schon ein schneller Gang war gegen den Anstand. Demosthenes stellte freches Sprechen und schnelles Gehen in eine Kategorie. Man ging bei den alten Hellenen so weit, daß man von dem Gange und den Bewegungen einer Person auf deren Charakter schloß.

Mit dem Verfall des Griechenthums trat leider an die Stelle des veredelnden Pythagoräischen Princips der Gymnastik die rohe Athletik und Equilibristik, welche gegen das Ende des Griechenthums ihren Höhepunkt erreichte, so auf die Römer überging und mit dem Verfall dieses Reiches sogar in Kampfspiele zwischen Menschen und gereizten wilden Bestien, und zwischen Menschen untereinander auf Leben und Tod (Gladiatorenkämpfe) ausartete, bei denen der todte Gladiator mit Hacken von dem Schauplatz in die Todtenkammer geschleppt wurde, während den Sieger ein Palmenzweig, häufig aber auch Geld lohnte.

Welch strengen Unterschied man aber in der Blüthezeit des Griechenthums zwischen der rationellen Gymnastik und dem rohen Treiben der Athleten und Equilibristen machte, geht aus folgendem Beispiele hervor.

„Zum Kleisthenes kam Hippokleides, der Sohn des Pisandros, eines reichen Griechen, um die Hand seiner Tochter zu erbitten. Der Vater willigte ein. Als bei einem Familienfeste, an welchem gewöhnlich gymnastische Spiele aufgeführt wurden, Hippokleides durch Capriolen und andere Gaukeleien den Vater seiner Agarista noch mehr für sich zu gewinnen hoffte, und endlich nach allen möglichen Kunststücken sich noch gar auf den Kopf stellte und mit den Beinen gesticulirte, als ob es Arme wären, rief endlich der schon längst durch jene Gaukeleien erzürnte Kleisthenes aus: O Sohn des Pisandros, Du hast Dir die Hochzeit vertanzt!*)"

*) Conseld.

In Rom, wo, wie wir oben gesehen, die Gymnastik in die scheußlichsten Gräuelthaten ausartete, stieg jedoch der Tanz, trotz der Abneigung fast aller berühmten Schriftsteller und Staatsmänner, nach und nach so im Ansehen, daß (nach Einführung der „griechischen Spiele", die eigentlich musikalisch-declamatorische Aufführungen waren, und bei denen für das römische Publicum Musik und Tanz die Hauptsache gewesen zu sein scheint) die Tänzerin Dionysia einen Jahresgehalt von (nach unserm jetzigen Gelde) 42,000, und der berühmte Schauspieler Roscius, Zeitgenosse Cicero's, einen solchen von 129,000 Mark bezog.

Nach dem Verfall des Römerreichs stockt die Geschichte der Gymnastik viele Jahrhunderte.

Im Mittelalter waren es die Turniere, welche neben Kraft auch Gewandtheit und Anstand beförderten. Nach dem Verfall der Turniere wurde für die körperliche Ausbildung fast gar nichts gethan, und erst mit der Reformation und zwar mit Luther selbst beginnt wieder die Zeit, in welcher die Nothwendigkeit, Körper und Geist gleichmäßig zu bilden, anerkannt wurde. Der Franzose Michel Montaigne (geb. 1533, gest. 1592) sagt unter Anderm: „Ich will, daß ein äußerer Anstand und ein gefälliges Wesen zugleich mit der Seele sich bilde. Es ist nicht eine Seele, nicht ein Körper, den man erzieht, sondern ein Mensch. Aus dem müssen wir keine zwei machen". Und wie Plato sagt: „Man muß nicht den einen abrichten ohne den andern, sondern sie beide gleich führen und leiten, wie ein Paar an eine Deichsel gespannter Pferde."

Im 17. und 18. Jahrhundert waren es wiederum besonders Tanzlehrer, welche sich damit beschäftigten, Erwachsenen, ja selbst Kindern schon die Begriffe des Anstandes und des feinen Benehmens zu lehren; ja, die Tänze selbst unterstützten dies: wo war mehr Anstand, mehr Grazie, mehr

Feinheit in Gang und Haltung nöthig, als in einer Menuet à la cour und einer Gavotte? Auch bedingte das Zeitalter des gestickten Kleides und des Galanteriedegens eine strenge Achtsamkeit auf Anstand und feines Benehmen.

Jenes Geschlecht ist nicht mehr. Die Zeiten sind vorbei, da ein Marcel, jener europäisch berühmte Balletmeister (dessen Unterricht sehr theuer bezahlt wurde, denn „die Verneigungen bei den Vorstellungen am Hofe oder die Menuets, die auf den großen Bals parés getanzt wurden, bezahlte man ihm mit 300 Franken"), zu einer Herzogin sagte: „Madame, Sie machen eine Verbeugung wie eine Dienstmagd"; zu einer anderen: „Sie haben einen Gang wie ein Fischweib; geben Sie diese jämmerliche Haltung auf und fangen Sie die Verbeugungen von Neuem an; vergessen Sie nie, was Sie sind, und daß das Bewußtsein Ihres Standes Sie bei Ihren geringsten Handlungen leiten muß"*); — da ein Lord Chesterfield seinem Sohn auf das Dringendste empfahl, die Lehrstunden bei Marcel zu besuchen, um Anstand und feines Benehmen zu lernen, damit er nicht bei seinem Eintritt in den Salon eine schlechte Haltung der Arme wie des ganzen Körpers an den Tag lege, und gleich bei dem ersten Auftreten (welches immer einen bleibenden Eindruck hinterläßt) die Umgebung verletze.

Die Zeiten sind vorüber, da ein Ludwig XIV. zwanzig Jahre lang Tanzunterricht nahm, um die Menuet und Gavotte, in welcher sich die feinste Grazie aussprechen mußte, vollendet zu tanzen. Jene Zeiten sind nicht mehr; jene Tanzmeister haben keine Nachfolger hinterlassen (und die es vielleicht sein könnten, müßten, würden sie ihren Unterricht gewissenhaft ausüben, wegen Mangel an Schülern verhungern, denn jetzt lernt man, wie uns täglich Ankündigungen sagen,

*) Czerwinski, „Geschichte der Tanzkunst".

in acht Stunden vollständig alle Gesellschaftstänze, und mehr wollen die Meisten ja nicht): in keiner Gesellschaft, ja fast möchte man sagen, an keinem Hofe mehr wird eine strenge Etiquette, ein durchaus feines Benehmen beobachtet.

Die moderne Turnerei mit ihren tollkühnen Streichen, mit ihrem Todten- oder Riesensprung, ihrer Bauch-, Kreuz- oder Kniewelle, von der rationellen Gymnastik des Pythagoras weit entfernt, ist nicht geeignet, Anstand und Grazie zu fördern.

Wo also soll ein junger Mann, ein junges Mädchen irgend welche Kenntniß von Anstand hernehmen? Da liegt die Nothwendigkeit wohl nahe, ein Buch zu schaffen, in welchem sich die Jugend, der es ernst um feines Benehmen ist, Rath holen könne. Sogenannte Complimentir-Bücher können heut zu Tage, wo Alles auf dem Boden der Wissenschaft steht, nicht mehr genügen — sie verhelfen meist nur zu einer oberflächlichen Abglättung —, es muß auch ein Werk über den Anstand streng auf dem Boden der Wissenschaft stehen, wenn es seinen Zweck erfüllen, wenn es auf der Höhe der Zeit stehen, und von Allem nach den Gesetzen der Aesthetik Rechenschaft geben soll.

Viel ist über Anstand und feines Benehmen geschrieben worden, selbst unsere bedeutendsten Autoritäten, wie Goethe u. A., haben sich darüber ausgelassen; aber nirgend finden wir ein System, finden wir eine vollständige Methode. Wir besitzen Werke über Gymnastik, über Tanz, über Fechten, Plastik, Mimik u. s. w., aber keines, in welchem aus allen diesen ein System aufgestellt, nach welchem gebildet werden könnte.

Zwar ist die deutsche Literatur seit mehreren Jahren um ein Werk bereichert worden, welches in ähnlicher Weise noch nicht vorhanden war und welches wir dem Talente und dem unermüdlichen Fleiße des Herrn Hugo Rothstein,

Dirigenten des k. preuß. Central-Instituts für die Gymnastik in Preußen, zu danken haben. Es ist dies eine vortreffliche Bearbeitung der berühmten Schriften jenes schwedischen Gymnasiarchen P. H. Ling, des Vaters der modernen rationellen Gymnastik, unter dem Titel: „Die Gymnastik".

Aber so vortrefflich dieses Werk auch ist, so dürfte sein Nutzen doch nur ein indirecter sein, indem wohl Lehrer sich darnach bilden können: einem Schüler jedoch zuzumuthen, sein Wissen aus einem Werke sich zu holen, welches aus fünf Bänden (mit einer Gesammtseitenzahl von 1647) besteht, würde nutzlos sein.

Werfen wir einen Blick auf die Literatur, welche sich damit beschäftigt, Anleitung zur Erlernung der Mimik zu geben, so befinden wir uns in einem beinahe ähnlichen Falle. Wir müssen gestehen, dieselbe ist sehr umfassend und enthält viel Vortreffliches von Quintilian (obgleich derselbe nur für Redner geschrieben), Engel, Riccoboni, Schröder, Mereau, Seckendorf, Ludwig Schmidt, Thürnagel, Rötscher (die hier und da ausgesprochenen Ansichten unserer Classiker gar nicht gerechnet) bis Agnes Schebest. In allen diesen Werken finden wir herrliche Angaben: wie Stellung, Haltung des Körpers vom seelischen Standpunkte aus sein, wie Empfindungen, Leidenschaften u. s. w. gezeichnet werden müssen; und es hieße Eulen nach Athen tragen, diese Literatur noch vermehren zu wollen. Aber all diesen Werken fehlt trotz ihrer Vortrefflichkeit Eines und zwar das Fundament: Die Lehre von der Herstellung der Gliedmaßen zu der Fähigkeit für die Mimik, ohne welche alle Anweisungen nichts nützen.

Das Haupterforderniß für Mimik ist, unsern Körper als Ganzes, dessen Gliedmaßen als einzelne Theile so in unserer Gewalt zu haben, daß wir die Stimmungen der Seele mit Leichtigkeit und Grazie mimisch Anderen mittheilen

können. Keine Abhandlung über Mimik aber lehrt durch bloße Angaben, wie Empfindungen und Leidenschaften *geistig* auszudrücken, diese Kunst, ganz abgesehen davon, daß die Arten, *wie* die Leidenschaften ausgedrückt werden, so mannigfaltig und individuell von einander verschieden sind, daß es fast unmöglich ist, ganz feststehende Regeln zu geben.

Nie kann also von Mimik die Rede sein, bevor unsere Gliedmaßen, bevor der Körper in seiner Totalität so geschult, so elastisch gemacht, daß wir uns, wenn wir Leidenschaften ausdrücken wollen, unbedingt darauf verlassen können, daß unsere körperlichen Bewegungen die Stimmung der Seele genau und zwar ästhetisch schön ausdrücken.

Hegel sagt hierüber unter Anderm: „Der Leib ist die Mitte, durch welche ich mit der Außenwelt zusammenkomme. Will ich daher meine Intentionen und Zwecke verwirklichen, so muß ich meinen Körper fähig machen, dieses Subjective in die äußere Objectivität überzuführen. Dazu ist mein Leib nicht von der Natur geschickt; unmittelbar thut derselbe vielmehr nur das dem animalen Leben Gemäße. Die blos organischen und animalischen Verrichtungen sind aber noch nicht auf Veranlassung meines Geistes vollbrachte Verrichtungen. *Zu diesem Dienst muß mein Leib erst gebildet werden*". Und Dr. Fr. Jacobs bestimmt das Wesen der griechischen Gymnastik in Folgendem: „*Insbesondere zielte die griechische Gymnastik darauf hin, dem Geiste das Bewußtsein der Herrschaft über den Leib zu verschaffen und die innere Harmonie in der inneren und äußeren Erscheinung darzustellen*".

Nach diesen Worten bedarf es wohl nicht eines besonderen Beweises, daß die Manier so vieler Lehrer, dem Schüler für diese oder jene Situation, für diese oder jene Empfindung gewisse feststehende Bewegungen einzustudiren, eine durchaus falsche und verwerfliche ist. Es muß im Gegentheil unsere Aufgabe sein, unsern Körper durch richtige, regelmäßige und vielfache Uebungen so elastisch und streng unserm Willen unterthänig zu machen, daß wir, wenn wir Empfindungen wiedergeben wollen, wie durch einen elektrischen Schlag eine

(nicht bestimmte, feststehende, aber doch) passende Bewegung unserer Gliedmaßen hervorbringen; denn man kann für jeden Ausdruck verschiedene und doch immer passende Bewegungen machen*). Erst wenn man sicher ist, daß die Bewegungen der Gliedmaßen rund und gefällig sind, erst dann kann man getrost sich seiner Empfindung überlassen, und darf gewiß sein, daß diese wahr und schön ausgedrückt wird.

Nach unseren bis jetzt ausgesprochenen Ansichten können also die Anleitungen zur Mimik nicht beginnen, so lange wir nicht durch das sorgfältigste Studium auf diesen Punkt der Ausbildung gekommen sind.

Wer wird einem jungen musikalischen Talente von Harmonielehre sprechen, ehe es ein Instrument spielen und gut spielen kann: wer wird einem Soldaten von Taktik, Strategik sprechen, bevor er exerciren gelernt: wer einem Maler von Farbenlehre, bevor er zeichnen gelernt u. s. w.: also, bevor sie Alle das Grundelement ihrer Wissenschaft oder Kunst studirt. — Das Grundelement der Mimik aber ist Gymnastik und nicht nur im gewöhnlichen pädagogischen Sinne, sondern: Gymnastik mit genauer Beachtung der Plastik und Aesthetik.

Wenn wir in der bis jetzt vorhandenen Literatur eine solche vermissen, so können wir den Grund nur darin finden, daß die Verfasser von der Voraussetzung ausgingen, daß der sich der Kunst Widmende alles Dies in seiner Jugend schon, also bevor er die Kunst auszuüben beginnt, erworben haben müßte. Aber dies ist eine ganz falsche Voraussetzung.

Abgesehen davon, daß es nur Wenigen beschieden ist, in ihrer Jugend den Körper gymnastisch auszubilden —

*) Verfasser hat diese Ansicht bereits in seiner Broschüre: „Talent und Schule in der Darstellung dramatischer Kunst" mit denselben Worten ausgesprochen.

abgesehen davon, daß die Meisten schon eine Zeit lang einem andern Berufe lebten, der mit Gymnastik gar nichts zu thun hatte, ehe sie zur Bühne gingen und ihnen dadurch schon die Möglichkeit, sich gymnastisch auszubilden, benommen war —, abgesehen von diesem Allen wird auch eine nur pädagogische Gymnastik durchaus nicht hinreichend sein für Mimik; denn eine für die Gesundheit geschriebene Gymnastik (obgleich auch diese schon ihre Regeln im Hinblick auf Plastik und Aesthetik vorschreiben sollte) ist weit davon entfernt, dem Lernenden Anmuth und Grazie beizubringen. Während sie die Gliedmaßen besonders im Hinblick auf Kraft und Beweglichkeit behandelt, verlangt die „ästhetische Gymnastik" die Ausbildung der Gliedmaßen zum harmonischen Ganzen, die genaue Beachtung der ästhetischen Plastik und zwar in einem vollständigen Systeme.

Es bildet demnach die ästhetische Gymnastik das A B C der Mimik, und ist ohne sie keine Kenntniß der letzteren möglich, wie ohne Kenntniß des Alphabets die Erlernung einer Sprache unmöglich ist. Aber wie ohne ästhetische Gymnastik keine Mimik möglich, so ohne vorhergegangene pädagogische Gymnastik keine ästhetische.

Wollen wir jedoch die pädagogische Gymnastik richtig und heilbringend ausüben, so sind wiederum (zum Mindesten in allgemeinen Umrissen) anatomische Kenntnisse nöthig.

Es geht also der Lehre von der Mimik voraus: Kenntniß der menschlichen Anatomie und Physiologie (in kurzen Umrissen), pädagogische und ästhetische Gymnastik.

Dann erst ist der Schüler fähig, die Grundsätze der Mimik zu erfassen. Wir sagen: die Grundsätze! Denn mehr halten wir für überflüssig und unwirksam, weil ja die Mimik das Resultat der thätigen Seele ist, und diese in einem ästhetisch geschulten Körper das Rechte von selbst findet.

„Wer könnte es unternehmen", sagt Professor Harleß in seinem vortrefflichen Werke „Plastische Anatomie" (welches zwar für den bildenden Künstler geschrieben, aber bis zu einem gewissen Grade durchaus für den dramatischen Darsteller maßgebend ist), „die geradezu unendliche Anzahl von Bewegungen und Stellungen, welche wir frei wählen, oder zu welchen uns innere Aufregung mit unheimlicher Macht treibt, einzeln zu analysiren und dem Künstler zum Gebrauch bei seinen Compositionen in Bild und Wort zu bieten. Es bleibt nur ein Weg, aber er ist für den wahren Künstler ausreichend. Wessen Verstand und Gemüth durch gründliche Bildung des Geistes geleitet im Stande ist, den tiefgehenden Bewegungen des Seelenlebens nachzuspüren, mit Schärfe die Motive der menschlichen Handlungen herauszufinden, und mit Theilnahme den Erfahrungen der verschieden gearteten Menschen zu folgen, dem genügt es zu wissen, wie sich die einzelnen und leicht zu übersehenden Absichten und Stimmungen, welche bald in dieser, bald in jener Verbindung in uns auftauchen, aber immer und immer wiederkehren, pantomimisch ausdrücken lassen."

Hieraus geht hervor, daß ein Werk, welches sich zur Aufgabe gestellt, die menschlichen Leidenschaften, die Thätigkeit der Seele bis in das Kleinste zu beschreiben und Regeln dafür anzugeben, ein nutzloses sein wird, und daß selbst die Angabe bloßer Grundsätze der Mimik wenig fruchten wird, wenn die oben angegebenen Bedingungen der Vorstudien mangeln.

Langjährige Ausübung in der dramatischen Kunst sowohl, als in der pädagogisch-ästhetischen Gymnastik, ein vieljähriger Unterricht in beiden, und das tiefste Studium der besten Werke über alles dahin Gehörende berechtigen mich, glaube ich, den Versuch zu machen, ein solches Werk für die Bühne und das Leben zu schreiben; ich sage: den Versuch — ob es mehr werden, ob es so beifällig aufgenommen werden wird, als meine „Gymnastik der Stimme", muß die Zukunft lehren. Jedenfalls wird man aus meiner Arbeit die Liebe, die innigste Hingebung für einen Stand erkennen, dessen Jünger bestimmt sind, die Menschen zu bilden,

zu veredeln. Und wie ich in meiner „Gymnastik der Stimme“ nur die Mittel angegeben, einen Ton richtig zu bilden, und das Alphabet richtig zu sprechen (in Folge dessen man erst die Gesangskunst und Rhetorik erlernen kann), so habe ich in diesem Buche auch nur den vorhandenen und noch zu schreibenden Werken über „Mimik“ eine Basis geben, sie für die Bühnenkünstler brauchbar machen wollen, und die Grundsätze der ästhetischen Bildung des menschlichen Körpers festgestellt. Ich fühle mich belohnt, wenn es mir gelungen sein sollte.

Da die Kenntniß der Tanz- und Fechtkunst zur Erreichung der körperlichen Bildung unerläßlich ist, so habe ich die Grundsätze beider mit aufgenommen, sowie eine Abhandlung über die Grundsätze der Bekleidung folgen lassen, und zum Schlusse die Anwendung der Regeln für das bürgerliche Leben und den Salon in einem besonderen Abschnitt behandelt.

Für Diejenigen, deren Jugend eine so goldene war, daß sie Alles, was dem Körper die höchste Elasticität und Kraft giebt (wie Turnen, Ringen, Schwimmen, Fechten, Tanzen, Reiten u. s. w.), systematisch gelernt, dürfte mein Buch von geringerem Interesse sein, obgleich auch Diese Manches darin finden werden, was ihnen entweder ganz oder doch wenigstens in dieser Ausführlichkeit neu ist; Denen aber, welche in ihrer frühesten Jugend keine Gelegenheit hatten, die oben genannten Künste zu erlernen — sie gehören nun dem öffentlichen oder Privatleben an —, wird das Werk: den Ersteren unerläßlich, den Letzteren sehr nützlich sein, da es gar nicht möglich ist, ohne systematische Uebungen zu einer vollständigen Beherrschung unserer Gliedmaßen zu kommen: nicht möglich, Fehler in den Bewegungen zu vermeiden, ohne die Grundelemente genau kennengelernt und studirt zu haben.

Einer beliebten Redensart müssen wir zum Schluß noch gedenken, welche von so vielen Kunstjüngern vorgebracht wird,

wenn man ihnen von gymnastischen Vorstudien spricht, und diese ist: „Wenn wir einige Jahre auf der Bühne gewirkt haben, so findet sich die leichte Beweglichkeit, die richtige Thätigkeit der Gliedmaßen und Alles, was dazu gehört, von selbst". Statt aller Widerlegung dieser so häufig vorkommenden Redensart diene ein kleiner Vergleich.

Wenn man einen eben eingetretenen, mit Sack und Pack beladenen Rekruten in die Schlacht führt, so wird er (wenn er nicht beim Ausmarsch seinem Vordermanne die Fersen wundgetreten, nicht bei jeder Schwenkung aus dem Gliede herausgekommen, wenn ihm der erste Hieb seines Gegners, den er nicht zu pariren verstand, nicht den Schädel gespalten), so wird er, sagen wir, wohl auch tüchtig zuschlagen; wird auch vielleicht den Einen oder den Andern treffen; und wenn er aus der Schlacht zurückkommt, so wird er wohl wissen, wie es geklungen als man geschossen, wird auch wohl die nöthige Ruhe mitbringen, die man haben muß, wenn man schießen will — aber: ist er selbst darum ein Soldat geworden? Hat er mehr als das Allernothdürftigste gelernt? Alle Vergleiche hinken, so auch dieser — denn es ist gar nicht denkbar, daß ein solcher Fall einträte —; aber ganz ohne Nutzanwendung dürfte dieser Vergleich vis-à-vis den dramatischen Kunstjüngern doch nicht sein. Wir überlassen es einem Jeden selbst, zu untersuchen, in wie weit der Vergleich paßt.

Die beigegebenen Holzschnitte sind, bis auf wenige Copien, alle nach des Verfassers Angabe und Stellung von Maler Fratrel mit großer Sorgfalt nach der Natur gezeichnet.

Hamburg.

Oskar Guttmann,
Regisseur des Stadttheaters.

Vorbemerkungen zur zweiten Auflage.

Mit den Worten: „Ob es mehr als ein Versuch werden, ob es so beifällig aufgenommen werden wird wie meine „Gymnastik der Stimme", muß die Zukunft lehren", sandte ich das vorliegende Buch in erster Auflage in die Welt hinaus.

Die Kritik nahm das Buch mit außergewöhnlicher Theilnahme auf: hervorragende Zeitungen öffneten ihre Spalten für ausführliche Besprechungen*) — und was ich von solchen zu Gesicht bekommen, befestigte mich in dem Glauben, daß das Buch eine Nothwendigkeit sei.

Aber so belohnend diese einstimmige Anerkennung meines Strebens auch war, ich fühlte mich nicht befriedigt. Ich wußte nur zu gut, daß ich noch lange nicht erreicht hatte, was ich zu erreichen strebte; ja, daß es fast unmöglich sei, dies zu erreichen, indem der Gegenstand unerschöpflich ist. — Was aber konnte ich thun? An die Möglichkeit einer zweiten Auflage, bei welcher Verbesserungen und Zusätze hätten angebracht werden können, dachte ich eben so wenig wie bei der ersten Auflage meiner „Gymnastik der Stimme", und so mußte ich mich beruhigen.

*) Einige Auszüge aus solchen Besprechungen sind am Schlusse des Buches zu lesen.

Es kam anders. Das Buch hat sich, trotz mancher Lücken, doch so nützlich erwiesen, daß eine zweite Auflage nöthig geworden.

Mit ganzer Seele, mit all der Liebe, mit dem heiligen Ernste, mit denen ich die dramatische Darstellung mein Leben hindurch ausgeübt und gepflegt, ging ich an die Revision dieses Buches. Vieles habe ich in dieser neuen Auflage deutlicher, ausführlicher wiedergegeben: vieles Neue, das ich in fortwährendem dramatischen Unterricht als nothwendig erkannt, hinzugefügt (wobei eine große Schwierigkeit darin lag, daß die Ausdrucksweise bei aller wissenschaftlichen Begründung doch immer verständlich und vor Allem kurz gehalten sein mußte); aber dem Wunsche Einzelner: auch Dieses und Jenes, besonders die Mimik betreffend, in dem Buche besprochen zu finden, konnte ich aus dem Grunde nicht nachkommen, weil dadurch der Zweck des Buches überschritten worden wäre, der ja nur war und sein soll: der Benutzung vorhandener und noch zu schreibender Werke über Mimik eine Basis zu geben, sie für die Jünger der dramatischen Kunst brauchbar zu machen. Werke über Mimik haben wir zur Genüge, und sollte es wohl schwer werden, noch etwas Neues oder Besseres auf diesem Gebiete zu produciren: ein Werk aber wie das vorliegende, welches in rationeller, streng wissenschaftlicher, systematischer Weise die Mittel angiebt, den Körper und dessen Bewegungen ästhetisch zu bilden, und dadurch dem Schüler die Fähigkeit verschafft, in das Studium der Mimik einzutreten, ist meines Wissens nicht vorhanden: und ist dies von der Kritik auch allgemein anerkannt und besonders hervorgehoben worden.

Einen sprechenden Beweis von der Richtigkeit und Nützlichkeit des von mir geschaffenen Materials, um Schüler zu bilden, liefert in neuerer Zeit der in seinem Fache rühmlichst

bekannte Verfasser des „Katechismus der Tanzkunst", Herr Bernhard Klemm, welcher im Vorwort zu seiner neuesten Auflage*) unter Anderm sagt: „Ich halte mich verpflichtet, zweier vortrefflicher einschlagenden Werke zu gedenken. Es sind nachstehende:

Guttmann, Oskar. Grundsätze u. s. w. und
Blasis, Charles. Traité élémentaire etc.

In beiden Werken fand ich Ansichten, die, weil sie mit den meinigen übereinstimmten, mich bestärkten, ja mir zum Theil auch neue schätzbare Aufschlüsse gaben. Auch sind dem erstgenannten Werke Figuren entnommen".

Auf eine mir hie und da zu Ohren gekommene Bemerkung: Das Studium des Buches ist zu schwierig! muss ich mit Bedauern antworten, dass ich diesen Fehler nicht aufheben konnte: und es bleibt mir nur übrig, mich mit den Worten zu trösten, welche ich im „Sonntagsblatt von Friedr. Spielhagen" in der Beurtheilung der ersten Auflage des vorliegenden Buches fand: „Sollten solche, die Alles durch ihr Talent, ohne Studien, zu erreichen glaubten, nach genauer Prüfung des Buches ausrufen: „Die Schwierigkeiten überwinde ich nicht!" — und zurücktreten, so werden sie wohl daran thun, denn Muth und Ausdauer sind Kräfte, die den Künstler nie verlassen dürfen".

Gern stimme ich mit der „Hamburger Reform" überein, welche sagte: „Die dritte Abtheilung enthält den Hauptpunkt des ganzen Buches und ist allen dramatischen Darstellern zum genauen Studium ernstlich und angelegentlichst zu empfehlen, freilich erst dann, wenn die beiden ersten Abtheilungen gründlich durchgearbeitet sind. Das Guttmann'sche Buch gleicht nämlich einer sorgfältig ausgearbeiteten

*) Klemm, „Katechismus der Tanzkunst". 3. Auflage. Leipzig, J. J. Weber 1876.

Grammatik, in der man keinen Abschnitt überschlagen darf, wenn das Studium derselben einen guten Erfolg haben soll".

Und gerade diese dritte Abtheilung habe ich bedeutend vermehrt und verbessert; aber auch die zweite (besonders die „Complicirte Gymnastik") und die vierte Abtheilung haben wichtigen Zuwachs erhalten.

Und so gehe denn auch diese neue, verbesserte und erweiterte Auflage über den Ocean in die alte Heimath, in die Reihen derjenigen, denen es Ernst ist um die systematische Erlernung der Schauspielkunst, und helfe ein Weniges dazu beitragen, diese Kunst wissenschaftlich, wie jede andere, zu begründen: wozu ja, wie ich durch die Blätter mit Freuden vernommen habe, der Staat jetzt Schritte thun wird.

Wohl fühlend, daß auch jetzt noch Lücken in dem Buche sind, wende ich mich vertrauensvoll an Alle, welche das Eine oder Andere, das werth wäre vom Standpunkte der ästhetischen Gymnastik besprochen zu werden, in dem Buche vermissen, mit der Bitte, sich deshalb schriftlich an mich zu wenden. Ich werde, so weit meine Zeit es gestattet, derartige Fragen dem Fragsteller speciell beantworten, und dies später (sollte es mir noch vergönnt sein, eine dritte Auflage zu ediren) in das Buch aufnehmen.

Mit den Worten Dr. Feodor Wehl's, mit welchen derselbe seine Beurtheilung der ersten Auflage des vorliegenden Buches schloß, nehme ich Abschied von meinen Lesern:

„Möge der gesammte Bühnenkünstlerstand und alle künstlerischen Geister und Naturen das in Rede stehende Werk nicht unbeachtet lassen. Sie werden ohne Zweifel große Förderung dadurch erhalten!"

New-York, im März 1879.

Der Verfasser.

Quellenangabe.

Grundriß der Physiologie des Menschen von Dr. G. Valentin. Braunschweig, Vieweg und Sohn 1846.

Die Darstellung des Knochenbaues und der Muskeln des menschlichen Körpers von J. Martin Fischer. Wien, Gerold 1835.

Das Buch vom gesunden und kranken Menschen von Prof. Dr. Karl Ernst Bock. Leipzig, Keil 1859.

Lehrbuch der plastischen Anatomie von Prof. Dr. E. Harleß. Stuttgart, Ebner und Seubert 1858.

Mechanik der menschlichen Gehwerkzeuge von den Gebrüdern Weber. Göttingen, Dieterich'sche Buchh. 1836.

Gymnastik nach dem Systeme des schwedischen Gymnasiarchen P. H. Ling, dargestellt von H. Rothstein. Berlin, Schröder 1848—1859.

Aerztliche Zimmergymnastik von Dr. med. Daniel Gottlob Moritz Schreber. Leipzig, Fleischer 1862.

Katechismus der Turnkunst von Dr. M. Kloss. Leipzig, J. J. Weber. Fünfte Auflage: 1879.

Weibliche Hausgymnastik von Demselben. Ebenda. Dritte Auflage: 1873.

Lehrbuch der schönen Wissenschaften in Prosa, aus dem Lateinischen des Quintilian von Schirach 1775.

L'Art du Théâtre par François Riccoboni. A Paris. MDCCL.

Réflexions sur le maintien et sur les moyens d'en corriger les défauts, par Mereau. Gotha 1760.

Vorlesungen über Declamation und Mimik von Seckendorf. Braunschweig, Vieweg u. Sohn 1814—16.

Geschichte der Tanzkunst von Albert Czerwinski. Leipzig, J. J. Weber 1862.

Abbildung des türkischen Hofes von Herrn von Ferriol. Nürnberg 1789.

Ueber Sitten, Ausdrücke und Symbole des Grußes von Martin Schaber. Rastatt 1857.

Katechismus der Tanzkunst von Bernhard Klemm. Leipzig, J. J. Weber. Dritte Auflage: 1876.

Grundsätze der Mimik und Physiognomik von Dr. Theodor Piderit. Braunschweig, Vieweg u. Sohn 1858.

Theorie der Schauspielkunst von E. Thürnagel. Mannheim, Beus heimer 1836.

Grundriß der körperlichen Beredsamkeit, ein Versuch. Hamburg 1792.

Ideen zu einer Mimik von J. J. Engel. Berlin, Mylius 1785 und 1786.

Dramaturgische Aphorismen von Friedrich Ludwig Schmidt. Hamburg, Hoffmann u. Campe 1820 und 28.

Schauspieler-Studien von G. L. P. Sievers. Leipzig, Cnobloch 1813.

Die Kunst der dramatischen Darstellung von Rötscher. Berlin, Thome 1841—46.

Rede und Geberde von Agnes Schebest. Leipzig, Abel 1862.

Die Aesthetik der Damen- und Herren-Toilette von H. Klemm jun. Dresden, Klemm 1860.

Gymnastik der Stimme, gestützt auf physiologische Gesetze, von Oskar Guttmann. Leipzig, J. J. Weber. Dritte Auflage: 1876.

Theoretische und praktische Anleitung zur Fechtkunst von K. Thallhofer und M. Isnardi. Wien, Heubner 1838.

Le Comédien, par M. Remond de Saint-Albin. Paris 1825.

Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette von Herrn Noverre. Hamburg und Bremen 1769.

Die Grundidee der Ling'schen Gymnastik von Felix Paul Heinrich Conseld. Würzburg, Goldstein 1856.

Inhaltsverzeichniß.

Seite

Vorbemerkungen zur ersten Auflage VII
„ „ zweiten „ XIX

Erste Abtheilung.

Anatomisch-physiologische Grundbegriffe.

A) Das Knochengerüst des menschlichen Körpers 3
1. Die Knochen des Kopfgerüstes 5
2. Das Rumpfgerüst 5
3. Die oberen Gliedmaßen 7
4. Die unteren Gliedmaßen 8
B) Die Muskeln 9
1. Kopfmuskeln 12
2. Rumpfmuskeln 13
3. Die Muskeln der oberen Gliedmaßen 16
4. Die Muskeln der unteren Gliedmaßen 16
C) Die Mechanik der menschlichen Gliedmaßen (Extremitäten) . . 17
1. Der Schwerpunkt 17
2. Die Mechanik der Gehwerkzeuge und einige kurzgefaßte Resultate derselben 21
a) Das Gehen, vorwärts 26
b) Das Gehen, rückwärts 28

Zweite Abtheilung.

Pädagogische Gymnastik.

Einleitung 30
Vorschriften für die Uebungen 31

Seite

A) Die einzelnen Gliedmaßen.

Einfache Uebungen.

§ 1. Grundstellung 34

§ 2. Hals- und Kopfübungen 35

a) Kopfwendung nach links und rechts 35

b) Kopfbeugung oder Senkung, nach vorn, hinten, rechts und links 35

c) Kopfkreisen 36

§ 3. Rumpfübungen 37

a) Auf- und Ab-, Vor- und Rückschultern 37

b) Das Schulterkreisen 38

c) Hüft-Heben und -Senken 38

d) Rumpf-Wenden oder -Drehen 38

e) Rumpfbeugen nach vorn, hinten, rechts und links . 38

f) Rumpfkreisen 39

g) Rumpfaufrichten 40

§ 4. Armübungen 41

a) Mit gestrecktem Arme, d. h. durch bloße Bewegung im Schultergelenke 42

1. Armheben vor-, rück- und seitwärts 42

2. Armkreisen 43

3. Armdrehen oder Armrollen 43

4. Wagschweben und Schrägschweben 44

b) Mit Hülfe des Schulter- und Ellenbogengelenkes . 44

1. Anziehen und Abstoßen 45

2. Bewegungen der Arme hinter dem Rücken . . 45

c) Hand- und Handgelenkübungen, Fingerstrecken und -Spreizen 47

§ 5. Bein- und Fußübungen 48

a) Mit gestrecktem Beine, d. h. mit bloßer Bewegung im Hüftgelenk 48

1. Beinschwingen 48

2. Das Beinkreisen, vor- und rückwärts . . . 49

b) Mit Bewegung im Hüft- und Kniegelenk 49

1. Kniebeugen und -Strecken nach hinten . . . 49

2. Kniebeugen und -Strecken nach vorn 50

3. Stärkung der Beinmuskeln 51

Seite

c) Mit Bewegung im Hüft-, Knie- und Fußgelenk . . 52
1. Fußstrecken (Wippen) 52
2. Fuß-Strecken, -Beugen und -Kreisen 51

B) Sämmtliche Gliedmaßen.
Complicirte Uebungen.

Einleitung 55
§ 1. Uebungen für den Oberkörper 55
§ 2. Uebungen für die Beine und Füße 58
§ 3. Uebungen für Oberkörper, Beine und Füße 61

Dritte Abtheilung.

Aesthetische Gymnastik.

Einleitung 63

A) Die Plastik.

Der menschliche Körper und seine Gliedmaßen.

§ 1. Stehen 64
a) Der Körper als Ganzes (im Zustande der Ruhe) . 64
b) Die einzelnen Gliedmaßen (im Zustande der Ruhe) . 66
c) Die Bewegung der Arme und Hände 70
§ 2. Das Gehen 83
a) Gehen im Allgemeinen 83
b) Gehen der Damen mit langem Kleide, vor- und rückwärts 84
c) Das Aufnehmen des Damenkleides (im Gehen) . . 86
d) Rechts- und Linkswenden (im Gehen) 87
e) Rechts- und Linkswenden (im Stehen) 87
f) Seitwärtsschreiten 87
ff) Seitwärtsschreiten mit Verbeugung 88
g) Umkehren (im Gehen) 89
h) Umkehren (im Stehen) 90
i) Umkehren bei Personen weiblichen Geschlechts . . . 90
k) Haltung der Arme (beim Gehen) 92
l) Das Oeffnen einer Thür 92
ll) Das Eintreten eines Dieners 94
m) Das Setzen eines Stuhles für sich selbst oder einen Andern 95

Seite

n) Das Niederlaſſen (auf einen ſchon ſtehenden Stuhl). 96
1. Für Herren 96
2. Für Damen 98
o) Das Sitzen 99
p) Das Rücken des Stuhles 101
q) Das Aufſtehen 101
r) Das Wegſetzen des Stuhles 102
s) Das Knieen 102
ss) Etwas vom Boden aufheben 104
sss) Das auf den Boden Fallen (auf der Bühne) . . 105
t) Das Tragen des Herrenhutes 106
u) Das Tragen des Fächers 108
v) Das Tragen des Stockes 110
w) Der Gebrauch eines Taſchentuches 111
x) Der Handkuß 113
1) Des Dankes, der Bitte um Verzeihung, der Galanterie, des Liebenden 113
2) Der Etiquette 114
y) Grundregel für die Stellung, wenn mehrere Perſonen auf der Bühne ſtehen 114
z) Stellung des Untergeordneten 117

B) Die Mimik.

Einleitung 117
§ 1. Mienenſpiel 118
a) Allgemeines 118
b) Die Augen 119
c) Der Mund 120
d) Grundzüge des Mienenſpiels 123
e) Allgemeine phyſiognomiſche Bemerkungen 128
1) Wangen 128
2) Lippen 129
3) Kinn 129
§ 2. Geſtenſpiel (Geberde) 130
1) Die einzelnen Gliedmaßen im Hinblick auf Geberde . 130
a) Der Kopf 130
b) Arme und Hände im Allgemeinen 132
c) Grundſtellungen oder Lagen der Hände in der Mimik 136

Seite

d) Der Rumpf 138
e) Beine und Füße 139
f) Der Gang in der Mimik 141
g) Charakteristische Merkmale einiger Gangarten . 144
2) Die Gliedmaßen in harmonischem Zusammenwirken . 146
α) Die Eintheilung der Geberden 146
1) Ausdrückende } Geberden 146
2) Zeichnende } Geberden 147
3) Deutende } Geberden 147
4) Copirende } Geberden 147
5) Conventionelle } Geberden 148
β) Die Grundregeln für die richtige Thätigkeit der Gliedmaßen in der Geberde 149
1—9) Allgemeines 149
10) Ueber den Gebrauch der linken und der rechten Hand 154
11) Gruß, Gebet, Schwur 158
a) Grüße der Ebräer 159
1) Gottesdienstlicher Gruß (Segen). 159
2) Bürgerlicher Gruß 159
3) Stellung beim Gebete 160
4) Schwur 161
b) Grüße der Mosleminen 161
1) Gottesdienstlicher Gruß (Gebet) . 161
2) Bürgerlicher Gruß 162
3) Bei Besuchen 163
c) Grüße der Chinesen 164
Besuche 165
d) Hindus, Griechen und Römer . . 166
e) Begrüßung, Schwur und Gebet der neueren Zeit, der nach europäischer Art civilisirten Völker 167
Der Schwur 168
Das Gebet 168
γ) Besprechung verschiedener falscher Geberden und Angabe der Richtigkeit 168
1) Die Handhabung eines gefüllten Bechers oder Glases, und das Trinken überhaupt 168

Seite
2) Das Halten einer Taſſe Kaffee oder Thee 170
3) Pantomimiſches Leſen und Briefſchreiben 171
Das ſtumme Leſen 171
Das Schreiben 172
4) Das Umwenden der Blätter eines Buches 173
5) Gebrauch eines Bleiſtiftes 173

C) Uebungsaufgaben für den Schüler . . 174

Vierte Abtheilung.

Grundelemente des Tanzes.

Einleitung 177
§ 1. Haltung des Körpers 178
a) Der Oberkörper 178
b) Beine und Füße 178
§ 2. Grundſtellungen (Poſitionen) und Grundbewegungen . . 178
a) Die Poſitionen der Füße 179
b) Die Poſitionen der Arme 182
§ 3. Vorübungen für den Tanz 183
a) Für die Arme 183
Port de bras 183
b) Für Beine und Füße 185
1) Auf- und Niederſpannen der Fußbiegen . . . 185
2) Biegen und Strecken der Kniee 185
3) Battements 185
α) Kleine Battements 186
β) Große Battements 186
4) Ronds de jambe 187
c) Für den Oberkörper 187
Drehungen in den Hüften 187
d) Für die ganze Geſtalt 187
Degagiren 187
§ 4. Einzelne Bewegungen der Füße, vermittelſt deren die Tanzſchritte (pas) ermöglicht werden 188
1) Der Gehſchritt 188
2) Geſprungener Schritt 189
§ 5. Die Grund-(Schul-)Tanzſchritte (pas) 189
1) Changement de pieds (de jambes) 189

Seite

2) Assemblé 190
3) Glissade 190
4) Jeté 190
5) Chassé 191
6) Temps de cuisse 192
7) Pas de bourrée 192
§ 6. Zusammengesetzte aber selbständige Schritte 193
1) Echappé 193
2) Pas de basque 193
§ 7. Schritte, mit denen die Gesellschaftstänze ausgeführt werden 194
1) Der Allemande-Schritt 194
2) Der Walzer-Schritt 195
3) Der Galopp-Schritt 195
4) Der Galopp-Walzer 195
5) Française (Contre-danse) 195
6) Polka-Schritt 195
7) Russische Polka 195
8) Polka-Mazurka 196
9) Varsovienne 196
10) Mazurka 196
§ 8. Die Ausführung der Gesellschaftstänze 196
1) Polonaise 196
2) Walzer 197
3) Galopp (Galopade) 200
4) Française (Contre-danse) 200
1. Le Pantalon 201
2. L'Été 202
3. La Poule 203
4. La Pastourelle 204
5. Le Finale 205
5. Mazurka 206
6. Der Cotillon 207
1. Rond 207
2. Moulinet 207
3. Chaîne 208
a) Die Ringelreigen — Les Ronds . . . 208
b) Die Pyramide — La Pyramide . . . 208
c) Die Triumphbogen — Les Arcades . 209
4. Abschied und Schluß — Les Adieux finals . 210

Seite

§ 9. Schilderung der Menuet als Schule des Complimentes . . 210
Einleitung 210
1) Die Menuet 211
2) Das Compliment 216
A) Das Compliment des Alterthums 217
B) Das Compliment des Mittelalters 217
C) Das Compliment der letzten Periode des 17. und des ganzen 18. Jahrhunderts (in Frankreich die Regierung Ludwig's XIV., XV. und XVI., bis zur Revolution) 220
1) Große Révérence 220
α) Für Herren 220
β) Für Damen 223
2) Kleine Révérence 226
α) Für Herren 226
β) Für Damen 226
3) Révérence seitwärts (die kleine) 226
4) Révérence vor mehreren (im Halbkreis stehenden) Personen 227
α) Die einfache 227
β) Die doppelte 227
5) Révérence beim Kommen (die kleine) . . 228
6) Révérence beim Weggehen (die kleine) . . 228
α) Für Herren 228
β) Für Damen 229
7) Révérence im Gehen beim Begegnen . . 229
Für Herren und Damen 229
α) Vor einer Person 229
β) Vor mehreren Personen 230
γ) Durch ein Spalier gehend 230
8) Révérence beim Sitzen 230
D) Das moderne Compliment 231

Fünfte Abtheilung.

Grundelemente der Fechtkunst 234

Einleitung 235
A) Das Stoßfechten 237
a) Die Mensur 238

Seite

b) Stellungen und Lagen 240
1) Gardstellung 240
2) Faustlagen 243
c) Die Fechterbewegungen 244
α) Die Fußbewegungen 244
β) Stöße 247
1) Der Primstoß 248
2) Der Secondstoß 249
γ) Die Paraden 250
1) Einfache Paraden 250
Terz-Parade 250
Quart-Parade 250
Quint-Parade 250
2) Contreparaden 251
δ) Die Finten 251
1) Das Dégagement 252
2) Das Doublé 253
3) Das Coupé 253
4) Die Scheinstöße 254
5) Flanconade 254
6) Das Croisé 255
7) Battute 255
8) Brisé 256
d) Compliment des armes (Gruß der Waffen) 256
e) Allgemeine Rathschläge 259
B) Das Säbel- oder Hiebfechten 259
Einleitung 259
1) Gardstellung, Mensur und Fußbewegung 260
2) Die Hiebe im Allgemeinen 261
α) Primhiebe 262
β) Terzhiebe 262
γ) Quarthiebe 263
3) Die Paraden 263
a) Die Terzparade 264
b) Die Quartparade 265
c) Die Primparaden 265
d u. e) Die Second- und Quintparaden 265
4) Finten 265
5) Allgemeine Rathschläge 266

Sechste Abtheilung.

Grundsätze der Bekleidung.

Seite
Einleitung 267
a) Die weibliche Bekleidung 270
b) Die männliche Bekleidung 275
c) Zusammenstellung der Farben 282

Siebente Abtheilung.

Anwendung der in diesem Buche aufgestellten Regeln für das bürgerliche Leben, den Salon und die Bühne.

Einleitung 285
1) Was ist Anstand? 285
2) Höflichkeit und Bescheidenheit 287
3) Das Benehmen auf der Straße und an öffentlichen Orten im Freien 290
4) Das Benehmen gegen Damen 293
5) Das Benehmen in einer großen Gesellschaft 294
6) Das Benehmen auf einem Balle 297
7) Das Benehmen beim Spiel 300
8) Das Benehmen bei Tafel 302
9) Das Benehmen in Theater und Concert 306
10) Der Höflichkeitsbesuch 308
11) Audienzen bei Fürsten 310

Schlusswort.

Die Art des Selbststudiums vorliegenden Buches 312

Aesthetische Bildung

des

Menschlichen Körpers.

Erste Abtheilung.

Anatomisch-physiologische Grundbegriffe.

„In dem Gehirn entsteht der Gedanke, das Gehirn wirkt auf die Nerven, die Nerven auf die Muskeln, die Muskeln auf die Knochen, und erst nach diesem Proceß wird es uns möglich sein, eine Handlung vorzunehmen."

(Guttmann, „Gymnastik der Stimme".)

A) Das Knochengerüste des menschlichen Körpers.

Das Gerüste des menschlichen Körpers wird durch Knochen und Knorpel gebildet; durch biegsame Stränge (Knochenbänder) mit einander vereinigt, werden sie zu einem beweglichen Apparate, der durch Muskeln in Bewegung gesetzt werden kann. Durch die eigenthümliche Aneinanderfügung der Knochen entstehen im Innern des Gerüstes Höhlen (Kopf-, Wirbel-, Brust-, Bauch- und Beckenhöhle), in welchen die verschiedenen Eingeweide, theils zur Ernährung, theils zur Geistesthätigkeit bestimmt, ihren Sitz haben. Alle diese Theile werden von größeren oder kleineren Röhren (Adern) und weißen Fäden durchzogen: die ersteren (Arterien, Pulsadern) haben die Aufgabe, das Blut vom Herzen durch den ganzen Körper und wieder zu demselben zurückzuführen

(Venen), wodurch die Erhaltung des Menschen stattfindet; und die letzteren, die weißen Fäden (Nerven), haben die Aufgabe, die einzelnen und verschiedenen Theile unsers Körpers zu einem Ganzen zu verbinden. Sie gehen vom Gehirn und Rückenmark aus und verursachen dadurch (durch innere oder äußere Veranlassung erregt) die Bewegung, die Empfindung und die geistige Thätigkeit. So lange der Mensch lebt, findet fortwährend ein Wechsel der Bestandtheile, aus denen er zusammengesetzt, statt (Stoffwechsel), und dieser zwingt ihn, die nöthige Nahrung zu sich zu nehmen. Daß dieser Stoffwechsel regelrichtig und zum Vortheil des Menschen vor sich gehe, ist die Aufgabe der pädagogischen Gymnastik; daß die Bewegungen der menschlichen Gliedmaßen leicht und gefällig erscheinen, daß sie nach ästhetischen Gesetzen vor sich gehen, ist Aufgabe der ästhetischen Gymnastik.

Die größeren Abtheilungen des menschlichen Körpers sind: Kopf, Rumpf und Gliedmaßen. Der Kopf, der oberste und wichtigste Theil, bewegt sich auf dem Halse, birgt in seiner obern Hälfte (Schädel) das Gehirn und bildet mit seiner unteren Hälfte das Gesicht mit Höhlen für die Sinnesorgane. Der Rumpf oder Torso zerfällt in vier Theile: Hals, Brust (Thorax), Bauch und Becken und hat seinen Stützpunkt auf der am Rücken befindlichen Wirbelsäule. Der Hals birgt an seinem Vordertheile das Stimmorgan (Kehlkopf), die Luft- und Speiseröhre. Die Brust schließt die Athmungswerkzeuge (Lungen) und das Herz ein. Der Bauch und das Becken bergen die Verdauungs- und Fortpflanzungsorgane. Die Gliedmaßen, welche keine lebenswichtigen Organe bergen, sind mit Muskeln besetzt und zerfallen in zwei Gruppen: die oberen, die Arme (aus Schulter, Oberarm, Vorder oder Unterarm und Hand bestehend), mit der Brust durch Bänder verbunden, und die

unteren, die Beine (aus Oberschenkel, Unterschenkel und Fuß bestehend), durch Bänder mit dem Becken verbunden.

Die einzelnen Knochen dieser Hauptgruppen sind:

1. Die Knochen des Kopfgerüstes. Diese bestehen aus Schädel und Gesichtstheil. Der Schädel ist aus acht durch Näthe fest mit einander verbundenen Knochen gebildet, und der Gesichtstheil aus vierzehn, von denen aber nur einer, der Unterkiefer, bewegbar ist und zwar in der Gelenkhöhle des Schläfenbeins, während die übrigen, wie die Schädelknochen, ebenfalls durch Näthe fest verbunden sind.

2. Das Rumpfgerüst. Dieses hat als Stützpunkt das Rückgrat oder die Wirbelsäule. Es besteht aus sechsundzwanzig einzelnen Knochen, von denen die sieben obersten (Fig. 1 [S. 6], 1—7) die Halswirbel, die zwölf folgenden (Fig. 1, 8—20) Brust- oder Rückenwirbel und die fünf unteren (Fig. 1, 21—26) Bauch- oder Lendenwirbel heißen, an welche sich noch das Kreuz- (Fig. 1, 26) und das Steißbein (Fig. 1, 27) anschließen. Mit den zwölf Brustwirbeln stehen auf jeder Seite zwölf Rippen (Fig. 1, 8—19) in Verbindung, welche sich wiederum durch knorpelige Enden (Rippenknorpel) mit dem Brustbein (Fig. 1, 28) verbinden, und auf diese Weise den Brustkasten bilden, der in seinem Innern die wichtigsten Organe, Herz und Lungen, birgt. Durch Muskeln, welche an diesen Knochen befestigt sind, kann die Brusthöhle erweitert und verengert werden, wodurch hauptsächlich der Athmungsproceß bewirkt wird. An beiden Seiten des Kreuzbeins liegt ein Beckenknochen (Fig. 1, 29 und 30), dessen oberster Theil auch das Hüftbein heißt. Durch die beiden Beckenknochen, das Kreuz- und Steißbein wird die Beckenhöhle gebildet, welche die Därme, Harn- und Fortpflanzungsorgane birgt. Der zwischen Brust- und Beckenhöhle nur von den fünf Lendenwirbeln nach hinten begrenzte freie Raum wird von Muskeln um-

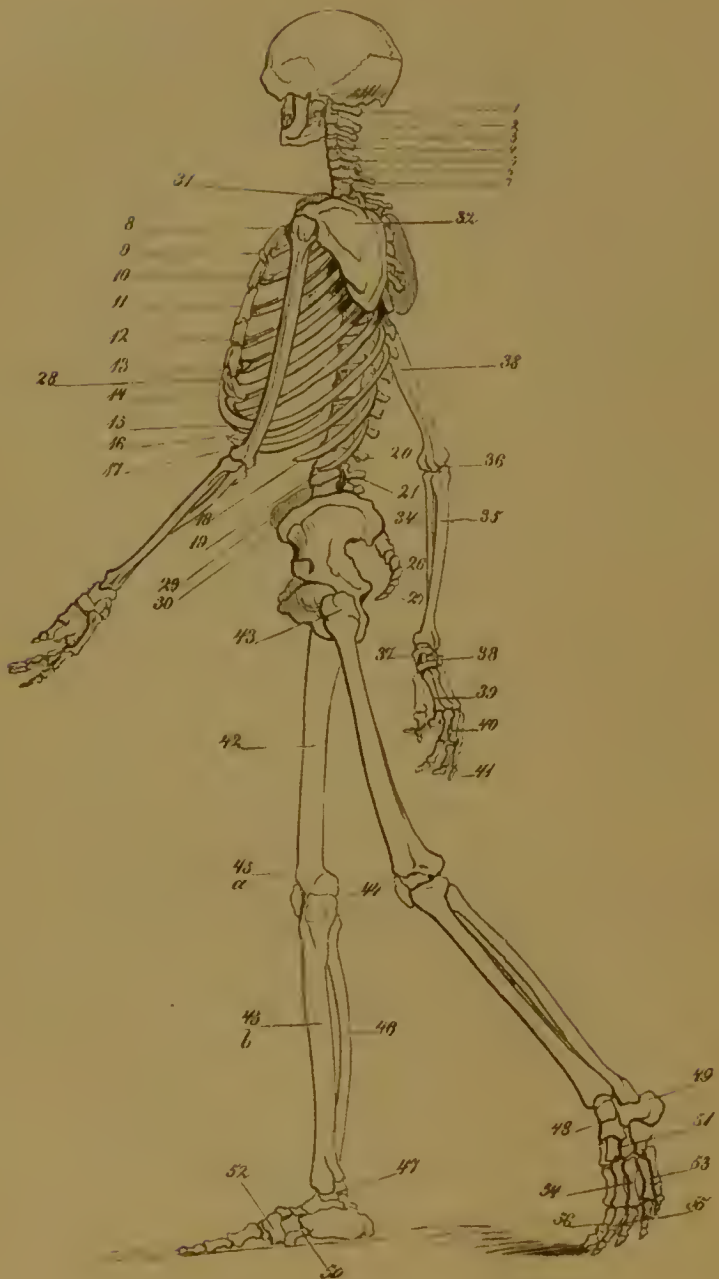

1
2
3
4
5
6
7
31
32
8
9
10
11
12
13
28
14
15
16
17
38
20
36
21
34
35
18
19
26
29
30
27
43
37
38
39
40
42
41
45
a
44
45
b
46
49
48
51
53
52
47
54
55
56
50

Fig. 1. 1–56.

geben und bildet auf diese Weise die Bauchhöhle, den Sitz des größten Theils der Verdauungsorgane.

3. Die oberen Gliedmaßen oder die Arme. Sie bestehen aus Schulter, Achsel, Oberarm, Vorder- oder Unterarm und Hand. Letztere wiederum aus der Handwurzel, der Mittelhand und den Fingern. Die Schulterknochen bestehen aus den beiden Schlüsselbeinen (Fig. 1, 31) und Schulterblättern (Fig. 1, 32). Erstere gehen vom Brustbein bis zu den Achseln, letztere liegen auf dem Rücken, verbinden sich mit den Schlüsselbeinen und den oberen Armknochen und bilden dadurch die Achsel- oder Schultergelenke. Durch die Schlüsselbeine, welche, wie eben gesagt, die oberen Armknochen mit dem Rumpfe verbinden, werden die Schultergelenke in gehöriger Entfernung vom Rumpfe gehalten, und die Arme erhalten die nöthige Freiheit in ihren Bewegungen. Der Oberarmknochen (Fig. 1, 33), welcher mit dem Schulterblatt und den beiden Unterarmknochen in Verbindung steht, hilft auf diese Weise das Schulter- und Ellenbogengelenk bilden. Der Vorder- oder Unterarm hat zwei Knochen, die Speiche (Fig. 1, 34) am äußeren und das Ellenbogenbein (Fig. 1, 35) am inneren Rande des Unterarms. Wo der Oberarmknochen mit den beiden Unterarmknochen sich verbindet, bildet sich das Ellenbogengelenk (Fig. 1, 36). Die unteren Enden der Unterarmknochen verbinden sich durch die Handwurzel mit der Hand, wodurch das Handgelenk entsteht. Die Handwurzel, der oberste Theil der Hand, ist aus acht kleinen, würfelähnlichen Knochen (Handwurzelknochen) zusammengesetzt, welche in zwei Reihen übereinanderliegen, und von denen die oberen (Fig. 1, 37) aus dem Kahn-, Mond-, dreieckigen und Erbsenbeine, die unteren (Fig. 1, 38) aus dem großen und kleinen vieleckigen, dem Kopf- und Hackenbeine besteht. Diesen, unter sich gelenksam mit einander verbunden, schließen sich,

gleichfalls gelenksam, die fünf Mittelhandknochen an (Fig. 1, 39). Der Mittelhandknochen des Daumens vereinigt sich mit dem großen vieleckigen Knochen in einem freien Gelenke. An die Mittelhandknochen schließen sich, gelenksam verbindend, die fünf Finger an, von denen der Daumen zwei, die andern drei Glieder haben, deren oberstes (Fig. 1, 40) das größte, und deren unterstes (Fig. 1, 41) das Nagelglied heißt.

4. Die unteren Gliedmaßen oder die Beine. Sie bestehen aus Oberschenkel, Unterschenkel und Fuß. Der Oberschenkel hat, wie der Oberarm, nur einen Knochen, das Oberschenkelbein (Fig. 1, 42). An seinem oberen Ende befindet sich ein kugeliger Gelenkkopf (Fig. 1, 43), der in der Pfanne des Beckenknochens steckt und so das Hüftgelenk bildet. Mit seinem unteren Ende verbindet er sich mit dem Schienbein und der Kniescheibe, wodurch das Kniegelenk (Fig. 1, 44) gebildet wird. Die Kniescheibe (Fig. 1, 45ᵃ) ist ein herzförmiger Knochen, der, von vorn her die Kniegelenkshöhle deckend, sich sowohl an das Schienbein als an den Oberschenkel anlegt. Der Unterschenkel besteht wie der Unterarm aus zwei Knochen, dem vorderen inneren, dem Schienbein (Fig. 1, 45ᵇ) und dem hinteren äußeren, dem Wadenbein (Fig. 1, 46). Der erste ist bedeutend größer als der letzte. An den unteren, etwas angeschwollenen Enden (Fig. 1, 47), Knöchel genannt, verbinden sie sich mit dem Fuße, der, wie die Hand, aus drei Theilen: der Fußwurzel, dem Mittelfuß und den Zehen besteht. Die Fußwurzel besteht aus sieben Fußwurzelknochen, von denen der oberste das Sprungbein (Fig. 1, 48), der unter ihm liegende, und als Hacke oder Ferse nach hinten hinausragende, das Fersenbein (Fig. 1, 49) heißt. An diese beiden Knochen schließen sich vorn das Kahnbein (Fig. 1, 50), die drei Keilbeine (Fig. 1, 51) und das Würfelbein (Fig. 1, 52). Mit dem letzten Knochen vereinigt sich

dann der vierte und fünfte Mittelfußknochen (Fig. 1, 53), mit den Keilbeinen der erste, zweite und dritte Mittelfußknochen (Fig. 1, 54). Vier Zehen (Fig. 1, 55) bestehen, wie die Finger, aus drei, die große Zehe (Fig. 1, 56), wie der Daumen, aus zwei Gliedern.

Nach dieser kurzen, gedrängten Beschreibung des Knochengerüstes gehen wir zu dem Wichtigsten über, zu den Muskeln.

B) Die Muskeln*).

Wen hätte nicht schon oft ein schöner, klangvoller und lang andauernder Gesang, eine perlenartige Coloratur erfreut und in Verwunderung gesetzt; wer hätte nicht schon oft gestaunt, wenn er die sylphidenartigen Entrechats einer Tänzerin, wenn er die Grotesque-Sprünge eines Tänzers vor sich entfalten sah! Und doch werden von allen Diesen nur Wenige sich bewußt gewesen sein, worin das Geheimniß all Dessen lag. Es ist mit wenigen Worten enthüllt: Eine richtige Muskelthätigkeit hat alles Dies hervorgebracht. Alle Bewegungen des menschlichen Körpers werden vermittelst Muskeln zu Wege gebracht, welche an den beweglichen Knochen des Skeletts ihre Angriffspunkte haben, und durch Nerven in Thätigkeit gesetzt werden.

Ohne richtige Muskelthätigkeit ist es uns unmöglich, Etwas zu thun.

Wir glauben daher mit Recht sagen zu können: Kenntniß der Beschaffenheit und Eigenschaft der Muskeln, deren Erhaltung und Ausbildung, ist das Wichtigste, was uns obliegt, wenn wir in der Kunst wirken, wenn wir im Leben

*) In den Hauptzügen meinem Werke: „Gymnastik der Stimme" entnommen. Der Verf.

unsern Verpflichtungen nachkommen wollen. Die Muskeln bestehen aus Muskelgewebe (Fleisch), welches die Fähigkeit besitzt, sich zusammenziehen und ausdehnen zu können. Auf eine Zusammenziehung eines Muskels folgt nach einiger Zeit entweder willkürlich oder ganz von selbst durch Ermüdung ein Nachlaß der Zusammenziehung, ein Zustand der Ruhe, in welchem der Stoffwechsel (die Ernährung) besser vor sich gehen kann, während im Zustande des Zusammenziehens ein größerer Verbrauch des Blutes und der Nervenkraft stattfindet.

Bei allmählich sich steigernder, oft wiederkehrender Thätigkeit, bei richtiger Ernährung durch Fleischkost können die Muskeln unglaublich an Größe und Kraft zunehmen, ja, sie werden dadurch eigentlich erst in ihre wahre Bedeutung gesetzt: wo hingegen Unthätigkeit und Mangel an guter Nahrung dieselben kraftlos und schlaff machen.

Von der Wahrheit des eben Gesagten überzeugen uns Turner, Tänzer, Clavierspieler (mit ihren Fingern), Sänger (die mit ihren kleinen Kehlkopfmuskeln die wunderbarsten Wirkungen hervorbringen), welche alle nur durch Gewöhnung (richtige Uebung) in allmählicher von der nöthigen Ruhe unterbrochener Steigerung die Muskeln auf diesen Grad der Ausbildung gebracht haben.

Da in der Zusammenziehung des Muskels ein größerer Blutverbrauch, in dem Nachlassen der Zusammenziehung (also im Zustande der Ruhe) eine stärkere Blutbildung stattfindet, so ist es selbstverständlich, daß ein Muskel, welcher in steten Wechsel wirkt, sich weit mehr kräftigt und viel weniger ermüdet, als einer, dessen Thätigkeit fortwährend oder doch lange Zeit eine einseitige ist.

Langes Stehen ermüdet deshalb bedeutend mehr, als langes Gehen. Durch eine zu große Anstrengung, durch eine zu lang anhaltende Thätigkeit kann sehr leicht eine

Lähmung der Muskeln herbeigeführt werden. — Nur ein andauerndes, mit der nöthigen Ruhe abwechselndes Ueben der Muskeln wird dieselben endlich in den Stand setzen, diejenigen Bewegungen zu machen, die der menschliche Wille vorzeichnet. Beim Beginn der Uebungen ist man dies selten im Stande, und kann nicht verhüten, daß bei dem Gebrauche gewisser Muskeln zu bestimmten Thätigkeiten sich nicht auch noch andere Muskeln, die zu diesen Thätigkeiten durchaus nicht nöthig sind, mitbewegen.

Den Beweis liefern die Anfänger im Turnen, Tanzen, Fechten, Clavierspielen u. s. w., die fast unfähig sind, die nicht zu brauchenden Muskeln ruhig zu halten.

Es herrscht bei Vielen noch der irrige Glaube, nur der Geist müsse ausgebildet werden, und damit schon sei Allem Genüge geschehen. Doch — in dem Gehirn entsteht der Gedanke, das Gehirn wirkt auf den Nerv, der Nerv auf den Muskel, der Muskel auf den Knochen, und erst nach diesem Proceß ist es uns möglich, eine Handlung vorzunehmen. Was nützt der geistreichste Brief, wenn kein Bote da ist, ihn an Ort und Stelle zu bringen! Also tüchtig pädagogische Gymnastik treiben.

Nur eine lange Uebung wird es dahin bringen, daß der Wille nur die Muskeln in Bewegung setzt, die in Bewegung gesetzt werden sollen; und darin müssen Alle, welche öffentlich wirken, wenn sie dies mit Erfolg thun wollen, eine große Fertigkeit erlangen.

Nach diesen kurzen, allgemeinen Bemerkungen über Muskeln gehen wir zum Beschreiben der einzelnen Muskeln über und werden dies in eben so aphoristischer Weise thun.

Man theilt die Muskeln in zwei Gruppen:

willkürlich zu bewegende und
unwillkürlich thätige.

Zu der zweiten Classe gehören:

Das Herz, das Zwerchfell (Diaphragma) und die Darmmuskeln, zu der ersten alle übrigen. Man unterscheidet:

a) Kopfmuskeln, b) Rumpfmuskeln, c) Muskeln der obern und d) Muskeln der untern Gliedmaßen.

1. Kopfmuskeln.

1. Der Schädelmuskel (Musculus epicranius), dessen vorderer Theil der, für das Mienenspiel so bedeutende Stirnmuskel (M. frontalis) heißt, und die Stirnhaut in die Höhe und herabzuziehen, sowie die Augenbrauen zu regieren bestimmt ist, und 2. die Gesichtsmuskeln. Diese stehen durch den Gesichtsnerv, von dem alle diese Muskeln regiert werden, in nahem Zusammenhange mit dem Gehirne; daher sehr starke Eindrücke und Krankheiten des Gehirns nicht ohne großen Einfluß auf die Gesichtsmuskeln bleiben. Sie drücken die Affecte und Leidenschaften aus und bewirken das Mienenspiel.

Gewöhnlich ziehen sich bei traurigen, schmerzhaften Empfindungen die Muskeln der Mund-, Augen- und Stirngegend zusammen und zwar nach unten, bei fröhlichen, in welchem Falle noch die Backenmuskeln dazu kommen, sämmtliche Muskeln nach oben.

An den Figuren Nr. 2 und 3 (S. 14 und 15) sind die Muskeln mit Zahlen bezeichnet.

1. Schädelmuskel und Stirnmuskel.
2. Gesichtsmuskeln.
3. Halsmuskeln.
4. Nackenmuskeln.
5. Brustmuskeln.
6. Rückenmuskeln.

7. Bauchmuskeln.
8. Beckenmuskeln.
9. Schulterblattmuskeln.
10. Deltamuskeln.
11. Oberarmmuskeln.
12. Vorderarmmuskeln.
13. Handmuskeln.
14. Oberschenkelmuskeln.
15. Unterschenkelmuskeln.
16. Wadenschenkelmuskeln.
17. Achillessehne.
18. Fußmuskeln.

2. Rumpfmuskeln.

Diese sind: Hals-, Nacken-, Brust-, Rücken-, Bauch und Beckenmuskeln. Die Hals- und Nackenmuskeln (4) bewegen Kopf und Hals nach vorn, hinten, seitwärts, drehend und streckend. Die im Innern des Halses den Kehlkopf regierenden Muskeln verlangen eine specielle Auseinandersetzung, welche hier nicht stattfindet, da sie in das Bereich des Gesanges und der Rhetorik gehört. Die Brustmuskeln (5) liegen, das Brustbein unbedeckt lassend, um den ganzen Brustkasten und haben die wichtige Aufgabe, das Athmen zu besorgen, so wie die Schultern und Arme zu bewegen. Derjenige Muskel, welcher die Bauchhöhle von der Brusthöhle im Bogen trennt und beim Athmen die Hauptfunction hat, so wie zur Verengerung der Bauchhöhle dient, heißt das Zwerchfell und muß für das Studium des Gesanges und der Rede ganz besonders beschrieben werden. Die Rückenmuskeln (6) dienen zum Aufrechthalten, Beugen und Strecken des ganzen Rumpfes, auch zum Bewegen der Schulter und des Oberarms, so wie zum Athmen. Die Bauchmuskeln haben den wichtigen Zweck,

Fig. 2. 1—18.

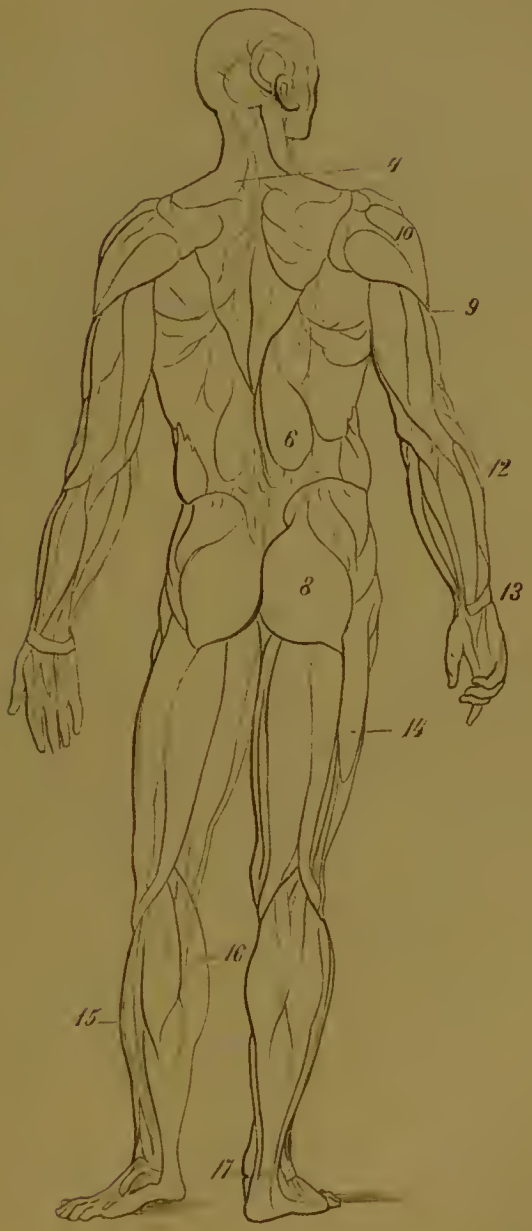


Fig. 3. 1—17.

die Unterleibsorgane zu schützen und zu unterstützen und bilden, vereint mit dem Zwerchfell, die Bauchpresse, welche bei Entleerungen in Thätigkeit gesetzt wird. Besonders darauf zu achten ist, daß diese Muskeln, wenn der Körper eine schwere Arbeit zu verrichten, oder längere Zeit in einer anstrengenden Stellung zu verharren hat, zusammengezogen werden: widrigenfalls man sich der Gefahr aussetzt, sich einen Schaden zuzufügen. Die Bauchmuskeln (7) ziehen sich vom untern Theile des Brustkastens nach dem Becken und bilden die vordere und seitliche Bauchwand.

3. Die Muskeln der oberen Gliedmassen.

Diese zerfallen in folgende Gruppen:

1. Die Schultermuskeln ziehen sich vom Schlüsselbeine und Schulterblatt nach dem Oberarmknochen und dienen zu dessen Heben, Ein- und Auswärtsbewegen. Der stärkste von ihnen heißt Deltamuskel (10). 2. Die Oberarmmuskeln (9 und 11) liegen theils an der inneren, theils an der äußeren Seite des Oberarmknochens und dienen zum Beugen oder Strecken des Vorderarmes. 3. Die Vorderarmmuskeln (12) bewegen die Hand und die Finger ein- oder auswärts, beugend oder streckend, an- oder abziehend. 4. An der Hand, vorzüglich am ersten und fünften Mittelhandknochen, liegen die Handmuskeln (13).

4. Die Muskeln der unteren Gliedmassen.

1. Die Muskeln des Oberschenkels, 2. die des Unterschenkels und 3. die des Fußes. Die Oberschenkelmuskeln (14) dienen zum Beugen und Strecken des Kniegelenkes und An- und Abziehen des Schenkels. Vorn sind die Strecker, hinten die Beuger des Unterschenkels. Am Unterschenkel sind die Beuger und Strecker (15) des Fußes und der

Zehen. Die Strecker des Fußes sind an der hinteren Fläche des Unterschenkels, die Wade bildend (Wadenmuskeln) (16) und sind besonders beim Gehen und Tanzen sehr wichtig. Das unterste Ende, eine starke hervorspringende Flechse (Achillessehne) (17), heftet sich an die Ferse. Auf dem Fuße liegen die Streckmuskeln (18), unter dem Fuße, in der Sohle, Beuger, An- und Abzieher der Zehen.

Alle genannten Muskeln der ersten Gruppe können willkürlich bewegt werden und erlangen durch Uebung eine unglaubliche Fähigkeit. Wie viel Arten dieser willkürlichen Bewegungen es giebt, werden wir in der pädagogischen Gymnastik kennen lernen.

C) Die Mechanik der menschlichen Gliedmaßen (Extremitäten).

Die menschlichen Gliedmaßen bewegen sich nach den Gesetzen des Hebels. Diese hier zu erklären, würde uns zu weit führen und ist auch für unseren Zweck gar nicht nöthig. Auch bedürfen wir für die oberen Extremitäten (die Arme) keiner weiteren Aufklärung, als wir unter B) (Beschreibung der Muskeln) kennen gelernt. Ganz anders aber verhält es sich mit den unteren Extremitäten (den Beinen), bei welchen ganz besondere Gesetze durch den Schwerpunkt walten, die, wenn sie nicht richtig befolgt werden, auch kein richtiges Gehen ermöglichen. Wir müssen daher einige Zeit bei diesen Gesetzen verweilen und beschäftigen uns zuerst mit dem Schwerpunkt.

1. Der Schwerpunkt.

„Die Verhältnisse des Schwerpunktes zur Unterstützungsfläche bestimmen es, ob ein Körper stehe oder falle. Da jeder einzelne Theil den Gesetzen der Schwere unterworfen bleibt, so wird er immer gegen

den Mittelpunkt der Erde senkrecht hinabgezogen. Besteht nun eine Masse aus ungleichen, mannigfach geformten Stücken, so wird jedes derselben so sehr als möglich seine Gravitationswirkungen in Thätigkeit setzen. Diese widerstrebenden Einflüsse müssen sich aber dergestalt verbinden, daß ihre Gesammtwirkungen an einer idealen Stelle, dem Schwerpunkte, zusammentreten. Der ganze Körper wird sich aber so verhalten, als sei sein Gewicht an diesem Orte angehäuft. Eine von ihm nach der Unterstützungsfläche gezogene senkrechte (oder Schwer-) Linie bestimmt daher die ferneren Verhältnisse."

„Trifft sie die Unterstützungsfläche, so steht der Körper, geht sie dagegen über dieselbe hinaus, so fällt die Masse um. Alle Gesammtbewegungen des menschlichen und thierischen Körpers müssen daher so eingerichtet werden, daß die Stützfläche das Ende der Schwerlinie aufzunehmen im Stande ist. Der Schwerpunkt selbst aber schwankt mit der Verschiedenheit der Stellungen, welche die einzelnen Glieder einnehmen."

„Liegt ein erwachsener Mensch horizontal ausgestreckt, und ruhen seine Arme symmetrisch auf dem Unterleibe, so befindet sich sein Schwerpunkt in der Höhe des letzten Lendenwirbels. Sitzt der Mensch, so bildet das Becken mit den umgebenden Weichtheilen eine noch verhältnißmäßig ausgedehnte Grundlage. Wir sind daher noch im Stande, den Oberkörper in ziemlich weiten Grenzen ohne Gefahr des Umfallens zu neigen. Nur eine zu schmale oder zu schwache Unterlage vermag hier einen Verlust des Gleichgewichts nach sich zu ziehen."

„Steht der Mensch ruhig, so bildet der von den beiden äußeren Fußrändern begrenzte Raum die Ausdehnung, innerhalb welcher die Schwerlinie zu spielen vermag. Die Sicherheit ist hier um Vieles geringer als beim Sitzen oder Liegen. Unser Oberkörper hat deshalb einen weit geringeren Spielraum möglicher Neigungen. Verkleinert sich die Basis der Fußplatten, so fallen wir nur desto leichter um. Wir stehen aus diesem Grunde unsicherer auf den Zehen, auf einem schmalen Brete oder Seile. Schwebt ein Bein in der Luft, so verkleinert sich nicht blos die Stützfläche, sondern sie wird auch aus anderen Gründen ungenügend. Diejenige Körperhälfte, welche dem gehobenen Beine entspricht, zieht die Massen zu sich hin und reißt sie leicht mit sich fort. Wir neigen daher auch den Oberkörper instinctmäßig nach der entgegengesetzten Seite. Leute mit einem zu kurzen Fuße stehen deswegen häufig schief. — Hat ein Mensch ein Bein verloren, so vergrößern sich noch die Nachtheile, weil sein Schwerpunkt höher hinauf rückt. Ein Körper ruht unter sonst gleichen Verhältnissen um so fester, je näher sein Schwerpunkt

der Unterstützungsfläche liegt. Das Sitzen gewährt auch schon aus diesem Grunde eine größere Sicherheit, als das Stehen*)."

Nach den Forschungen der Gebrüder Weber fällt der Schwerpunkt bei einem aufrechtstehenden Mann „in die durch beide Enden der Wirbelsäule gezogene gerade Linie, ungefähr

Fig. 4.

in gleiche Höhe mit dem Schwertfortsatze des Brustbeins" (Fig. 4, S). Steht also ein Mensch gerade und mit geschlossenen Füßen, so fällt die Schwerlinie senkrecht zwischen beiden Beinen in die Gegend zwischen Ballen und Ferse (Fig. 4, $S\frac{a}{+}$).

Biegt der gerade gehaltene Körper sich ein wenig rückwärts, so fällt die Schwerlinie an das hintere Ende der

*) Dr. Valentin, „Grundriß der Physiologie des Menschen".

Ferse (Fig. 4, S $\frac{a}{+}$); biegt er sich vorwärts, so fällt sie zwischen die Zehen (Fig. 4, S $\frac{b}{+}$). Ueber diese beiden letzten Punkte kann der Körper in gerader Linie sich nicht beugen ohne zu fallen.

Die Schwerlinie muß, wie wir eben gesehen, immer auf einen Punkt der Unterstützungsfläche fallen, auf welcher ein Körper steht, z. B. es steht ein Mensch gerade, die Füße nach den Seiten, eine Schritt-Länge auseinander: in diesem Falle fällt die Schwerlinie gerade in die Mitte der Fläche, worauf

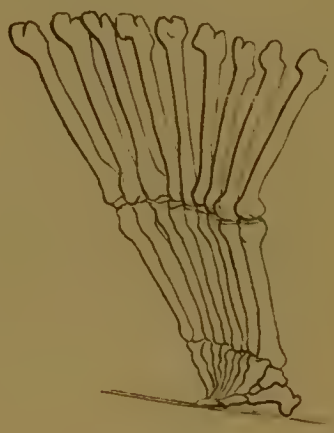


Fig. 5.

dieser Mensch steht, von jedem Fuße gleichweit entfernt. Will er sich nun auf ein Bein erheben, so ist dies nicht anders möglich, als durch Verschiebung der Schwerlinie, d. h. die von dem Schwerpunkt senkrecht gezogene Linie muß nun auf einen Punkt der jetzigen Unterstützungsfläche fallen und diese ist unter der Fußsohle des stehenden Fußes.

Wir können allerdings auch durch besondere Muskel anspannung Stellungen hervorbringen, bei denen die Schwerlinie nicht ganz richtig fällt; diese aber sind unnatürlich, unschön, unästhetisch, und dürfen weder in der bildenden, noch in der dramatischen Kunst vorkommen.

2. Die Mechanik der Gehwerkzeuge*) und einige kurzgefasste Resultate derselben.

„Das Gehen beruht auf einer stetigen Fortbewegung des Rumpfes über der Bodenfläche hin, durch eine periodisch wiederkehrende Thätigkeit der Beine, welche sich dabei so ablösen, daß zeitweise immer das eine allein die Fortbewegung vermittelt, während das andere zeitweise zugleich mit fortgetragen wird. Der Zeitraum, innerhalb dessen ein Bein sich nach einander in diesen beiden Zuständen befindet, umfaßt genau zwei Schritte. Wenn das Bein trägt und dabei zugleich den Rumpf durch Stemmen vorwärts bewegt (Fig. 5), so geschieht dies durch Streckung eines oder mehrerer seiner vorher gebeugten Gelenke. Wenn das Bein getragen

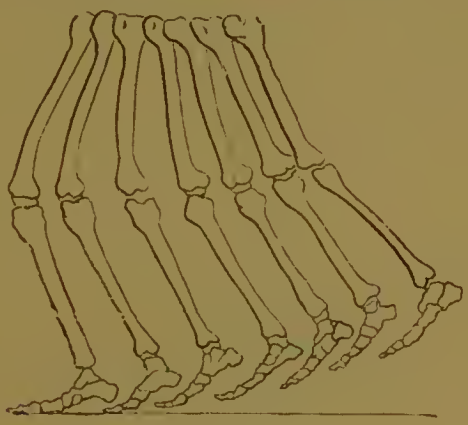


Fig. 6.

wird, während das andere stemmend trägt, schwingt jenes, von seiner eigenen Schwere allein getrieben, am Rumpf um seinen Anhängepunkt neben diesem vorbei (Fig. 6). Die Geschwindigkeit dieser Schwingung ist wie bei dem Pendel einer Uhr von der Länge des Beines abhängig und bleibt mit dieser so lange gleich, als nicht das Wachsthum etwas an ihr ändert."

„Kinder und Erwachsene mit kurzen Beinen pendeln deswegen schneller als Leute mit langen Beinen."

„Der Spielraum für die Schwingung muß durch Heben der Hüfte, oder Beugung der Gelenke des schwingenden Beines in dem

*) Harleß, „Plastische Anatomie".

Momente geschaffen werden, in welchem es seine Schwingung beginnen soll."

„Während des gewöhnlichen Ganges fällt der Beginn der Streckung mit dem Moment zusammen, in welchem der Mittelpunkt des Oberschenkelkopfes eben vor dem Stützpunkt des Fußes angekommen ist. Einen Moment vorher, wo beide senkrecht über einander stehen, hatte das ganze Bein in seinen Gelenken die äußerste Grenze der Beugung erreicht (Fig. 7)."

„Bei zwei Menschen hat es einen merklichen Einfluß auf die Dauer ihrer Schritte, wenn der eine von ihnen lange, der andere kurze Beine hat. Beim schnellsten Gehen verhält sich die Dauer ihrer Schritte

Fig. 7.

wie die Schwingungsdauer ihrer Beine und nahe ebenso bei den langsameren Gangarten. Beachtet man daher Kinder und Erwachsene, oder überhaupt kleine und große Menschen, wenn sie so gehen, wie es ihnen am bequemsten ist, so sieht man, daß jeder, der eine andere Länge der Beine hat, dieselben in einem anderen Tempo bewegt. Man kann zwar so wie jedes andere Glied auch die Beine durch die Kraft der Muskeln schneller, als wenn sie blos von ihrer Schwere getrieben werden, von hinten nach vorn bewegen, es wird aber dazu eine so bedeutende und ununterbrochen fortgesetzte Anstrengung der Muskeln erfordert, daß man ein solches unnatürliches Trippeln nicht lange fortsetzen kann."

„Von dem Augenblicke an, wo der Fuß aufgesetzt und in wachsender Biegung seiner Gelenke begriffen ist, bis zu dem Momente, wo sein

Schenkelkopf senkrecht über dem stützenden Fußpunkt liegt, trägt das Bein den Rumpf durch die Kraft seiner Muskeln, ohne ihn vorwärts zu schieben; denn das andere Bein vermag zur gleichen Zeit die Fallbewegungen des Körpers, welche es durch seine Streckung herbeigeführt hat, nicht mehr zu hemmen. Jenes beginnt darauf die stemmende Verkürzung seiner Streckmuskeln, durch welche es nicht blos ein Fallen des Körpers um die Achse des Fußgelenkes verursacht, sondern zugleich auch während des Fallens den Schwerpunkt des Körpers in einer mehr horizontalen Linie vorwärts schiebt (Fig. 8)."

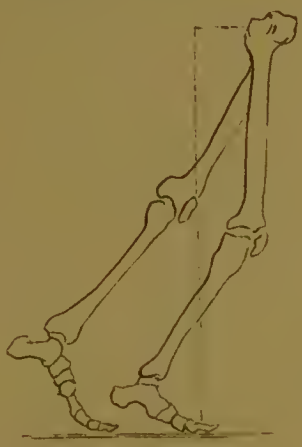


Fig. 8.

„Im Verlauf dieser Verschiebung wandert der Schwerpunkt von der hinteren Ebene der Ferse allmählich immer weiter nach vorn. Bis er vor dem Drehpunkt des ersten Mittelfußköpfchens (die Knochen, an welche die Zehen sich schließen) angekommen ist, sind es successive immer andere und andere Punkte der Sohle, welche stützen; in gleichem Maße werden diese von hinten nach vorn fortschreitend entlastet, bis sich die Ferse endlich vom Boden erhebt, der Fuß nur noch mit den Zehen aufsteht und von da ab seine pendelnde Schwingung beginnt. Während der Zeit löst sich die Sohle allmählich vom Boden und stützt mit immer neuen Punkten, wie die Felge eines Rades, welches an unseren Wagen auf dem Wege hinrollt." (Siehe Fig. 5.)

„Vergleicht man bei dem gewöhnlichen Gehen die Zeitdauer der periodisch wechselnden Thätigkeiten eines Beines, so sieht man vor Allem, daß der Zeitabschnitt, welchen die Schwingung einnimmt, stets

kürzer ist, als der, in welchem das Bein theils trägt, theils vorwärts schiebt."

„Wie erwähnt, umfassen diese beiden Perioden der Bewegungen eines Beines den Zeitraum von zwei Schritten. Untersucht man die gleichzeitige Bewegung beider Beine innerhalb dieser ganzen Periode bei dem gewöhnlichen Gang (Fig. 9), so zeigt es sich, daß das tragende Bein nicht in dem Augenblick den Boden verläßt, in welchem das andere seine Schwingung durch Aufsetzen des Fußes sistirt, sondern etwas

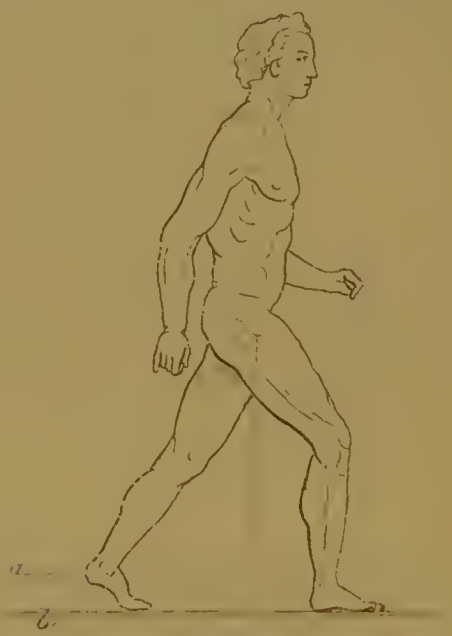


Fig. 9.

später. Daraus folgt, daß beide Füße eine gewisse Zeit hindurch gleichzeitig mit dem Boden in Berührung sind."

„Durch die Schwingungen des pendelnden Beines wird das Becken und mit ihm der Rumpf um den Schenkelkopf des stemmenden Beines gedreht und zwar mit um so größerer Kraft, je mehr die Schwingung beschleunigt ist. Da nun diese Drehung bei jedem Schritte ihre Richtung wechselt, so würde der ganze Gang etwas Wackelndes bekommen, was um so auffallender sein müßte, je länger die, beide Schenkelköpfe verbindende Linie ist, und je schneller die Bewegung wird. Das ist auch der Grund, weshalb bei gleicher Geschwindigkeit der Gang der Frauen

leichter diesen Charakter annimmt, weil ihr Becken breiter ist, als das der Männer. Die letzteren können daher auch leichter als jene solche Schwankungen vermeiden, wenn sie die beiden zu Gebote stehenden Mittel in Anwendung bringen. Sie sind uns in den entgegengesetzten Schwingungen der Arme gegeben. Es wird also die durch Schwingung des rechten Beines nach vorn hervorgerufene Drehung des Rumpfes durch entgegengesetzt gerichtete Schwingung des rechten und gleichgerichtete des linken Armes corrigirt*)."

Hieraus folgt, daß beim Gehen eine pendelnde Bewegung der Arme stattfinden muß. Nur darf diese nicht zu stark sein; auch müssen die Arme leicht an den Seiten herabhangen**).

Dies ist die einfache Mechanik des Gehens, welche bei allen Menschen mit normalen Organen dieselbe ist: und nur dadurch unterscheiden sich die mannigfachen Gangarten, daß die Schwerlinie bald langsamer, bald schneller, bald regelrichtig, bald unregelrichtig verschoben wird. Dies geht theilweise aus den verschiedenen Gliedmaßen der Gehwerkzeuge, theils aus dem Zweck, der uns zu gehen bewegt, theils und am meisten aus Steifheit, schlechter Gewohnheit, Affectation und Hang zum Outriren hervor.

Aus all dem bis jetzt Gesagten leuchtet ein, daß das natürliche Gehen nicht durch die Kraft der Muskeln (falsche Muskelthätigkeit), sondern nur durch das Gesetz der Schwere geschehen muß. Das Gesetz der Schwere verlangt, daß beim Gehen der Körper sich nach vorn neige. Je schneller man geht, desto mehr neigt sich der Körper nach vorn. Neigt man ihn zu stark und drängt man auch noch die steif-

*) Harleß, „Plastische Anatomie".

**) Die Wichtigkeit dieser Mitbewegung der Arme hat man auch in neuerer Zeit bei dem Militärstande eingesehen, woselbst jetzt die Freiheit der Arme beim Marschiren nicht nur gestattet, sondern geboten ist; während vor noch nicht 30 Jahren das Reglement ein festes, unverrücktes Andrücken der Hände an die Schenkel vorschrieb.

gehaltenen Arme vor (wie wir das bei gewissen Gangarten sehen können), so muß man, da der Schwerpunkt zu weit nach vorn fällt, entweder von einem Fuß auf den andern fallen, oder man wird die Kraft der Muskeln mißbrauchen müssen, um den Körper nicht fallen zu lassen, oder man wird noch schneller gehen müssen: neigt man ihn gar nicht nach vorn, so wird man nur durch außergewöhnliche Muskelanstrengung vorwärts kommen.

Man sieht auf den ersten Blick, ob ein Mensch durch das bloße Gesetz der Schwere oder durch die Kraft der Muskeln sich fortbewegt.

a) Das Gehen, vorwärts.

Die Mechanik des einfachen Gehens haben wir nun kennen gelernt. Fassen wir in kurzen Worten die Resultate zusammen, so müssen wir sagen:

Das Bein, welches ausschreiten soll, biegt sich in seinem Kniegelenke ein wenig, wodurch die Ferse sich vom Boden löst (während der Ballen mit den Zehen noch auf demselben ruht, und der Schwerpunkt auf den anderen Fuß übertragen wurde); fast zu gleicher Zeit neigt sich der Körper leicht nach vorn und mit dem Bein ausschreitend, und dasselbe streckend, setzt sich der Fuß wieder auf den Boden. In demselben Moment aber, in welchem dieser Fuß den Boden berührt und folglich den Schwerpunkt des Körpers aufgenommen, hat der andere Fuß seine Ferse gehoben, und mit Ballen und Zehen noch einen leichten Druck auf den Boden ausübend, schreitet er in derselben Gradation vorwärts.

Den Fuß selbst betreffend, ist zu beobachten, daß Ballen und Zehen beim Ausschreiten wohl etwas (doch nicht auffallend) auswärts, aber weder gewaltsam nach unten gedrückt (wie Fig. 28, 2 und Fig. 26, 2), noch nach oben (wie Fig. 26, 1 zeigt) gezogen werden dürfen, sondern natur

gemäß ohne die geringste Spannung dem Gesetz der Schwere folgen.

Dadurch wird allerdings die Ferse zuerst den Boden berühren, und ist dies auch ganz richtig; nur darf es nicht der hintere Theil der Ferse (Fig. 9 a), sondern es muß der untere Theil (Fig. 9 b) sein, und es darf zwischen dem Setzen der Ferse und dem der Zehen keine Pause stattfinden*).

Dieses ist der einfache Proceß des Gehens, der wohl durch verschiedene Situationen und Charaktere verschieden modificirt werden kann, aber doch immer seinen Grundcharakter behalten muß.

Wir ersehen hieraus, daß das einfache Gehen, wenn wir es genau betrachten, drei verschiedene Bewegungen der Beine und Füße erfordert. Bezeichnen wir diese mit Zahlen, so hebt mit 1 die Ferse sich vom Boden, mit 2 schreitet das Bein, sich wieder streckend, nach vorn und mit 3 setzt sich der Fuß auf den Boden, indem der zurückstehende Fuß seine Ferse hebt, und nur mit Ballen und Zehen noch den Boden berührt: also das 3 des vorstehenden Fußes bildet zugleich das 1 des zurückstehenden Fußes, der nun noch 2 Tempi zu machen hat, und 2 Schritte sind vollendet.

Bleibt man nach einigem Gehen wieder stehen, so hat der zurückstehende Fuß nur 1 Tempo zu machen, indem man ihn an den vorstehenden heranzieht.

Um genügende Sicherheit in dem richtigen einfachen Gehen zu bekommen, übe man dasselbe auf Commando, indem man in je einer Stellung einige Zeit stehen bleibt, um die Muskeln zu kräftigen und dadurch sicheren Schritt zu er-

*) Der Tanzmeisterschritt, den wir später kennen lernen werden, unterscheidet sich eben dadurch von dem naturgemäßen Schritt, daß bei ihm die Zehen zuerst und zu früh den Boden berühren.

langen; dann beschleunige man das Gehen gradatim, bis zum Laufen.

(Der Unterschied zwischen Laufen und Gehen besteht darin, daß in letzterem bei jedem Schritt ein Moment eintritt, in welchem beide Füße den Boden berühren, während bei ersterem dies nie der Fall ist, ja sogar in einem Momente beide Füße über dem Boden schweben.)

b) Das Gehen, rückwärts.

Das Rückwärtsschreiten übe man in folgender Weise:

Aus dem Zustande der Ruhe hebt sich mit 1 die Ferse (wie beim Gehen vorwärts), mit 2 schreitet das Bein mit stark nach außen und unten gehaltener Fußspitze rückwärts, mit der großen Zehe auf den Boden setzend; mit 3 setzt sich der Fuß ganz auf den Boden, den Schwerpunkt aufnehmend, während nun der andere, des Schwerpunktes entlastet, nur mit der kleinen Zehe den Boden berührt. Mit 1 geht nun dieser an dem stehenden Fuße vorbei nach rückwärts und zwar ganz in derselben Weise u. s. f.

So fahre man in seiner Uebung fort und gehe auch hier vom Langsamen zum Schnellen über bis zum Laufen. Dieses Rückwärtsgehen übe man so oft als möglich, weil man es auf der Bühne häufig anwenden muß; auch in jedem Salon, in jeder größeren Gesellschaft des Privatlebens, wo ein häufiges Zurück und Seitwärtstreten bedingt ist, ist Kenntniß desselben von großem Vortheil. — Eine besondere Aufmerksamkeit wende man beim Rückwärtsgehen darauf, daß die große Zehe sich zuerst niederläßt, bei stark auswärts gebogenem Knie, und nicht die flache Sohle oder gar die Ferse zuerst den Boden berührt. Denn aus letzter Ursache entsteht das unbeholfene Rückwärtsschreiten bei ungeschulten Leuten, dieses gleichsam gehirnerschütternde Aufschlagen der Beine auf den Boden. Man lasse einen Anfänger rückwärts

schreiten und man kann sicher sein, er fällt mit der Ferse zuerst auf den Boden.

So viel über die Mechanik des Gehens, über den Gang als bloße Fortbewegung; über den Gang, wie Charaktere, Leidenschaften ihn bedingen, wie Angewöhnungen und Affectation ihn hervorbringen, werden wir später bei der ästhetischen Gymnastik sprechen.

Zweite Abtheilung.

Pädagogische Gymnastik.

„Die Griechen machten sich selbst erst zu schönen Gestaltungen, ehe sie solche objectiv in Marmor und Gemälden ausdrückten."

(Hegel, „Philosophie der Geschichte".)

Einleitung.

Die in den Vorbemerkungen von uns aufgestellte Forderung dessen, was der Schüler zu wissen nöthig habe, führt uns zunächst zu den Uebungen, welche seine Muskeln kräftigen und ihm den leichten Gebrauch seiner Gliedmaßen verschaffen, um diese später seinem Willen ästhetisch dienstbar zu machen.

Da durch diese Uebungen nicht die Ausbildung einzelner Muskeln zu ungewöhnlicher Stärke oder zu der Fähigkeit Kunststücke zu produciren bezweckt werden soll (denn nach unserer Anforderung sollen alle Muskeln, die kleinsten wie die größten, die Ausbildung erhalten, welche zu einem leichten, graciösen Bewegen unerläßlich ist), so haben wir solche Uebungen zusammengestellt, welche, ohne alle Vorrichtung, ohne alle Geräthe, an jedem Orte vorgenommen werden können.

Wenn diese nicht alle Uebungen umfassen, welche unter der Rubrik „pädagogische Gymnastik" zu verstehen sind, da alle Geräth-Uebungen weggelassen sind, so ist dies ganz natürlich. Wir haben es in unserm Buche nicht mit Kindern zu thun, sondern mit Erwachsenen, welche nachholen sollen, was sie in ihrer Jugend versäumt, was ungünstige Verhältnisse ihnen versagt. Aber wir sind gewiß, dieses System der Gymnastik erfüllt vollständig unsern Zweck und führt uns an das gewünschte Ziel. In jahrelanger Anwendung bei seinen Schülern hat Verfasser Gelegenheit gehabt, dies zu erproben.

Vorschriften für die Uebungen.

Um diese Uebungen ohne Nachtheil für die Gesundheit, im Gegentheil zur Erhaltung derselben ausführen zu können, ist es nothwendig, daß man dieselben streng nach Vorschriften macht. Diese sind, kurz gefaßt, folgende:

1. Die passendste Zeit ist: kurz vor dem Frühstück, Mittag- oder Abendbrod. Am besten ist die Zeit des Morgens vor dem Frühstück: jedoch muß nach Beendigung der Uebung immer noch eine Pause von einer halben, mindestens einer Viertelstunde sein, da man bei großer Muskelerregtheit nicht gut verdauen kann. — Mit gefülltem Leibe dürfen keine Uebungen gemacht werden.

2. Die Uebungen müssen mit großer Consequenz fortgeführt werden, will man zu dem gewünschten Ziele kommen. Nur in der Ausdauer liegt die Erreichung eines Zieles.

3. Ehe man beginnt, entferne man alle beengenden Kleidungsstücke; namentlich müssen Hals, Brust und Unterleib frei von jedem Drucke sein.

Personen weiblichen Geschlechtes haben unter allen Umständen jede Art von Schnürbrust zu entfernen.

4. Bemerkt man während der Uebungen einen bedeutenden Blutandrang nach dem Kopfe, oder einen sehr beschleunigten Herzschlag und rasches Athmen, so müssen die Bewegungen sehr vorsichtig, mit großen Pausen, und überhaupt in geringerem Grade vorgenommen werden, d. h. man lasse zwischen je zwei Uebungen immer wieder eine normale Thätigkeit der Lunge eintreten.

5. Während der Uebungen halte man den Athem nicht an, im Gegentheil, ziehe die Luft langsam und tief in die Lungen und lasse sie eben so langsam wieder heraus; vergesse aber nicht, die Muskeln des Unterleibes anzuziehen.

Eine richtige Lungenthätigkeit ist nicht nur vortheilhaft, sondern unbedingt nothwendig für die Erhaltung des Menschen; weil davon die Gesundheit der Lungen, ein richtiger Blutumlauf, und also die Gesundheit des Menschen überhaupt abhängt.

Man benütze daher die Pausen zwischen den einzelnen Uebungen zu einem tüchtigen Athmen, „Tiefathmen", und mache dies in folgender Weise:

Man ziehe die Luft langsam und so weit wie möglich (etwa wie beim Gähnen) in die Lungen, und lasse sie eben so langsam bis zum Auspressen wieder heraus.

Die Ursachen so vieler Krankheiten sind meist in einem mangelhaften Athmen zu suchen, indem von vielen Menschen, besonders von hysterischen Personen, nur mit dem oberen Theil, also mit der halben Lunge, geathmet wird; der untere Theil der Lunge aber verkümmert wegen Mangel an Ausdehnung und führt nicht selten in der Jugend Schwindsucht, im Alter Asthma herbei.

6. Die Bewegungen müssen langsam, aber mit Entschiedenheit (kein Schleppen, Schleifen u. s. w.) und mit Kraft ausgeführt werden.

Am besten ist es, wenn der Uebende ein gewisses Tactmaß beobachtet, mit lauter oder in Gedanken vorgenommener Tempozählung, welche nach und nach unterbleibt, je nach der Sicherheit und Correctheit, mit welcher die Bewegung von dem Uebenden ausgeführt wird.

Bei den Uebungen ist im Allgemeinen zu beachten, daß man nicht den Grundsatz adoptire: „Viel hilft viel!" — Man mache anfangs eine Uebung 5—8mal, nach einigen Tagen 10—15mal, nach 3—4 Wochen 20—30mal; weiter gehe man nicht.

Vor Allem beobachte man, daß nie eine vollständige Ermüdung der Muskeln eintrete. So wie man eine übergroße Ermüdung wahrnimmt, stelle man die Uebungen entweder sofort ein, oder warte wenigstens so lange, bis das Gefühl der Ermüdung vorüber ist.

Wenn im Anfange die vorgeschriebenen und durch die beigegebenen Figuren genau bezeichneten Bewegungen nicht in allen einzelnen Theilen vollkommen hervorgebracht werden können (was meist anfangs der Fall ist), so lasse man sich nicht durch den Gedanken abschrecken, man könne es nicht dahin bringen, diese Uebungen vollständig nach Vorschrift auszuführen; man fahre beharrlich mit den Uebungen fort, indem man sich anfangs mit wenig Erreichtem begnügt, und man wird sehen, wie mit der Zahl der Uebungen die Kraft und die Leichtigkeit zum Vorschein kommt.

Auch lasse man sich durch eine gewisse unangenehme Muskelspannung, welche sich in den ersten Tagen einstellt, nicht dazu verleiten (wie dies bei manchen meiner Schüler vorgekommen), die Uebungen gänzlich einzustellen, indem man, für seine Gesundheit fürchtend, und durch Unwissende darin bestärkt, glaubt, man könne durch derartige Uebungen sich schaden. Einen Schaden kann man sich nur durch eine unsinnige Ueberreizung der Muskeln zuziehen. Daher beobachte man genau ein *stufenweises Fortschreiten* in den Uebungen und gehe stets vom Leichten erst zum Schweren über.

7. Die Uebungen müssen in *reiner Luft vorgenommen* werden. Daher lüfte man stets die Localität sorgfältig durch Oeffnen von Thür und Fenster, ehe man zu üben beginnt.

Ist bei den gymnastischen Uebungen überhaupt darauf zu achten, daß dieselben nicht stoß- und ruckweise vor sich gehen, so muß dies bei Personen weiblichen Geschlechtes ganz besonders beobachtet werden.

Bei doppelten Organen (Armen, Händen, Beinen, Schultern, Hüften) wird immer abwechselnd *rechts* und *links* geübt.

A) Die einzelnen Gliedmaßen.

Einfache Uebungen.

§ 1. Grundstellung.

Der Uebende stellt sich bei gestreckten Knieen, die Fersen aneinander, die Spitzen etwas nach außen, so daß beide Fuß-

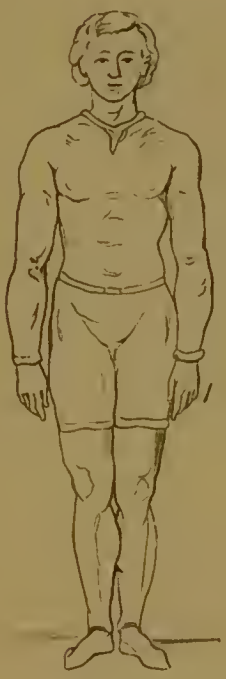


Fig. 10.

Fig. 10 a.

sohlen die Schenkel eines rechten Winkels bilden, die Brust heraus (nicht übermäßig), die Schultern zurück, die Hände leicht an den Seiten des Körpers herabhängend (oder in die Hüften stemmend) ganz gerade hin und beginnt aus dieser Stellung heraus seine Uebungen.

Wir nennen diese Stellung die Grundstellung (Fig. 10 und 10 a).

§ 2. Hals- und Kopfübungen.

a) Kopfwenden nach links und rechts.

Man wende den Kopf (ohne ihn zu senken) langsam nach links und zwar so weit als die Halsmuskeln es gestatten (Fig. 11), verharre dann einige Zeit in dieser Stellung, wodurch die Hals- und Nackenmuskeln bedeutend gekräftigt werden, und mache dann dieselbe Uebung nach rechts, während der Körper fest in seiner Grundstellung bleibt und besonders die Schultermuskeln ohne jede Thätigkeit dabei sein müssen.

Fig. 11.

Fig. 12.

Diese Uebung hat den Zweck, die Halsmuskeln frei zu machen: und dies ist sehr nöthig, denn in der Geberde kommt es häufig vor, besonders bei Personen höheren Standes, daß eine leichte Wendung des Kopfes nach der einen oder der anderen Seite (ohne daß der Körper sich im geringsten dabei bewegen darf) schon einen bedeutenden Moment ausdrücken soll. Wie unschön aber ist es dann, wenn der ganze Körper wegen Ungelenkigkeit der Halsmuskeln (wegen Mangel an Uebung) sich mit herumdreht, wie wir es bei Personen ohne gymnastische Bildung jeden Augenblick sehen können.

b) Kopfbeugung oder Senkung, nach vorn, hinten, rechts und links.

Man beuge den Kopf, bei ganz geradem Rumpfe, in angegebener vierfacher Weise, ohne die Halsmuskeln zu stark zu strecken. Das Kopfbeugen nach hinten darf nur (besonders bei weiblichen Personen) gering sein (Fig. 12).

Aus dieser vierfachen Kopfübung ergiebt sich eine Uebung:

c) Kopfkreisen.

Diese entsteht dadurch, daß wir die vier Kopfbeugungen durch eine kreisförmige Linie (Fig. 12, a—b) mit einander verbinden (ohne daß der Kopf in seine Grundstellung geht), also eine trichterartige Bewegung machen. Z. B. Aus der Kopfbeugung nach *vorn* gehen wir in die linke *Seiten-*, *Rückwärts-*, rechte *Seiten* und wieder in die *Vorbeugung*. Dasselbe mache man nach *rechts*. Natürlich dürfen die vier Beugungen nicht durch ein Anhalten des Kopfes angedeutet werden, sondern es muß die ununterbrochene sanfte Kreisform sichtbar sein; auch muß dabei der übrige Körper unverändert in seiner Grundstellung verharren, und das Gesicht immer nach vorn gekehrt sein.

„Ein muskulöser, starker Hals gehört allerdings nicht zur weiblichen Individualität; allein wir finden die Fälle gar nicht selten, daß durch besondere Uebungen bei Frauenzimmern auf eine Kräftigung der Hals- und Nackenmuskeln hingearbeitet werden muß. Indem der Hals das nicht unbedeutende Gewicht des Kopfes zu tragen hat, wird eine schiefe Kopfhaltung dann sehr leicht herbeigeführt, wenn der Hals wegen Schwäche und Erschlaffung seiner Muskeln nicht die gehörigen Dienste leisten kann. In solchem Falle, namentlich bei einer Kopfhaltung nach der Seite, haben Mütter und Turnlehrer nicht selten Kravatten mit steifen Borsten angewendet, welche so umgelegt wurden, daß die Borsten sofort ein unangenehmes Gefühl erzeugten, wenn sich der Hals regelwidrig nach der Seite neigte."

„Tissot erzählt in seiner „Medicinischen Gymnastik", daß er in einem Kloster noch ein anderes Mittel bei Kostgängerinnen anwenden sah, welche den Kopf hingen. Die Vorsteherin des Klosters ließ nämlich verschiedene Arten von Spielen vornehmen, und schlug ihnen auch, ohne sich ihre Absicht merken zu lassen, vor, einen runden Ball, oder einen andern leicht abrutschenden Gegenstand so auf dem Kopfe zu tragen, daß diejenige, welche den Ball im Gehen fallen ließe, den Gesetzen des Spiels zufolge ein Pfand gäbe, wie es bei anderen Spielen gebräuchlich wäre. „Man hat mir versichert", fügt Tissot hinzu, „daß diese Methode allezeit mit einem guten Erfolge angewendet worden sei; denn diese

Mädchen gewöhnen sich dadurch, daß sie sich in diesem Spiele üben, bald, den Kopf gerade zu tragen." *)"

Verfasser bekam eine Schülerin (Sängerin), welche zwei Jahre von einem andern Lehrer gebildet worden war. Diese konnte keinen Ton singen, ohne den Kopf bedeutend nach der rechten Schulter zu neigen, was nicht nur unschön aussah, sondern auch den Ton beeinträchtigte.

Er griff zu folgendem Mittel: die Dame mußte, sowie sie zu singen begann, den Kopf nach der entgegengesetzten Schulter neigen; sie durfte keinen Ton in einer anderen Stellung singen. Nach einigen Monaten, als er merkte, die Neigung nach rechts sei ganz verschwunden, ließ er den Kopf gerade halten. Es entstand nun beim Singen ein Kampf der Halsmuskeln nach rechts und links, aber das Bemühen, weder der einen noch der anderen Richtung zu folgen, erleichterte ihr das Geradehalten des Kopfes ungemein; und so entwöhnte sie sich endlich ganz der seitlichen Kopfhaltung.

§ 3. Rumpfübungen.

a) Auf- und Ab-, Vor- und Rückschultern.

Man hebe beide Schultern so hoch und kräftig als möglich (Fig. 13) und lasse sie langsam wieder in ihre

Fig. 13.

ursprüngliche Lage gehen. Ein zu schnelles Herablassen bei öfterem Ueben würde den Kopf zu stark erschüttern.

Erst mache man die Uebung mit beiden, dann mit je einer Schulter, während man genau die Grundstellung (bis auf die Arme, welche, ohne die Ellenbogen krumm zu machen,

*) Dr. Kloß, „Weibliche Hausgymnastik". (Leipzig, J. J. Weber.)

noch sie zu steif zu halten, von den Schultern nachgezogen werden) beibehält.

Dann ziehe man die Schultern nach *vorn* und nach *hinten*, einzeln, dann beide zugleich. Aus diesen Bewegungen ergiebt sich:

b) Das Schulterkreisen;

indem man aus der Stellung mit gehobener Schulter: *rückwärts* nach *unten*, nach *vorn* und *wieder* nach *oben* (ohne Unterbrechung) geht, aber nicht *ruckweise*, sondern in *Kreisform*; ebenso umgekehrt, d. h. aus der Stellung mit gehobenen Schultern: nach *vorn*, *unten*, *hinten* u. s. w.

Bei allen Uebungen hat man streng darauf zu achten, daß nur die zu *übenden* Muskeln thätig, alle anderen aber vollständig in Ruhe sind.

c) Hüft-Heben und -Senken.

(Auf- und Abhüften.)

Man ziehe je ein Bein, welches man fest gestreckt hält, vermittelst der Hüfte nach dem Rumpfe und lasse es dann langsam wieder nieder.

Diese Bewegung ist sehr beschränkt, denn man kann den Fuß nicht höher als 2—3 Finger breit vom Boden ziehen.

d) Rumpf-Wenden oder -Drehen.

Der Rumpf wendet sich bei gestreckten Beinen in gerader Richtung, wie er in der Grundstellung beschrieben, nach rechts oder links, als ob er sich um seine eigene Achse drehen wollte, ohne die Hüften mit zu drehen (Fig. 14 S. 39).

Auch diese Uebung kann nur in geringem Grade vollführt werden, ist aber sehr wohlthätig für den Unterleib und die tieferen Rücken und Hüftmuskeln.

e) Rumpfbeugen nach vorn, hinten, rechts und links.

Während man die Beine fest gestreckt hält, beugt man den Rumpf, der von den Hüften bis zum Scheitel ebenfalls

gestreckt bleibt, langsam nach vorn, so weit, bis Rumpf und Beine einen rechten Winkel bilden (Fig. 15), und geht langsam wieder in die Grundstellung. Diese Uebung wird erst langsam, dann schneller und zuletzt mit einem gewissen Accent ausgeführt, als ob man den Oberkörper zur Erde werfen, und dann ebenso mit Accent aufschnellen wollte.

Fig. 14.

Fig. 15.

Die Bewegungen nach den Seiten (Fig. 16 S. 40) und besonders die nach hinten (Fig. 15) können nur beschränkt ausgeführt werden. — Aus den unter e) beschriebenen Uebungen ergiebt sich:

f) Das Rumpfkreisen,

welches wie das Kopfkreisen ausgeführt wird (Fig. 16, a, b, c); nur hat man hier darauf zu achten, daß keine Achsendrehung stattfindet: d. h. die Vorderseite des Rumpfes muß immer dieselbe Richtung behalten.

Diese Uebung wird am leichtesten ausgeführt mit in die Hüften gestemmten Händen. Rücken- und Bauchmuskeln werden über

besonders ausgebildet, und das ist für das Sprechen und Singen sowohl, als für jede anstrengende Stellung unbedingt nothwendig. Auch diese Uebung wird schließlich mit einem scharfen Accent gemacht.

g) Das Rumpfaufrichten.

Man lege sich mit ausgestrecktem Körper wagerecht auf den Rücken, und während man die Hände über der Brust kreuzt oder an den Seiten anliegen läßt, richte man sich,

Fig. 16.

ohne die Lage der Beine zu verändern und ohne die aneinanderliegenden Füße zu trennen, langsam und ohne Ruck, bis zum Sitzen auf und lasse sich langsam wieder nieder.

Anfangs wird es nicht einem Jeden möglich sein, diese Uebung auszuführen; für diesen Fall sowohl, als auch bei Personen mit schwachen Bauchmuskeln lege man unter den Kopf ein Kissen, oder fasse mit den Zehen unter einen feststehenden Gegenstand, um dadurch ein Gleichgewicht zu haben. Nach einiger Zeit wird man dieser Hülfsmittel entbehren können.

Diese Uebung hat den Zweck, die Bauchmuskeln zu kräftigen und dies ist, wie wir eben gesagt, nicht nur der Gesundheit, sondern auch der Rhetorik und des Gesanges wegen, bei denen die Bauchmuskeln sehr wichtig sind, nothwendig.

„Uebungen des Rumpfes, namentlich eine Bethätigung der Rückenmuskeln, haben immer einen belebenden Einfluß auf die Thätigkeit des Rückenmarkes und wirken um so wohlthätiger, als gerade die Bewegung der Rückenmuskeln im gewöhnlichen Leben vernachlässigt wird*)."

Auf alle diese Uebungen verwende man großen Fleiß, besonders auf die unter § 3 a, b angegebenen, welche die Schultern betreffen.

Wer hätte nicht schon wahrgenommen, wie unschön, steif, wie unbeholfen ein „Achselzucken" ist, bei welchem der ganze Rumpf sich mit bewegt. Bei Damen besonders ist eine Leichtigkeit der Achselbewegung unumgänglich nöthig.

„Wenn man bedenkt, welchen Einfluß die Schultern beim weiblichen Geschlechte auf die schöne Haltung der sogenannten Büste ausüben, so müssen diese Uebungen, welche einer Muskelerschlaffung in dieser Region vorbeugen, schon als Schönheitsmittel in Betracht kommen, wenn die Kräftigung der Schultermuskeln nicht größere Bedeutung deshalb hätte, weil dadurch ein nachtheiliger Druck der Schultern auf die daruntergelegene Brustgegend aufgehoben wird*)."

§ 7. Armübungen.

Die Thätigkeit der Arme und Hände ist in der Plastik, in der Geberde von der größten Wichtigkeit, weil nächst dem Gesicht durch sie am meisten ausgedrückt wird. Wir müssen daher ganz besondere Aufmerksamkeit auf die Ausbildung dieser Muskeln, auf die leichte Beweglichkeit der Gelenke wenden; und wenn wir auch nicht alle Bewegungen, die möglich sind, in unser System aufnehmen wollen, so dürfen wir doch keine Uebung vorzuzeichnen unterlassen, wodurch die Leichtigkeit in der Bewegung der Gliedmaßen und die daraus hervorgehende Plastik ermöglicht wird. Von besonderer Wichtigkeit für die Plastik ist das Handgelenk, und muß auf die Freimachung der Hand von dem Unterarme der größte Fleiß verwendet werden.

*) Dr. Kloß, „Weibliche Hausgymnastik".

a) Mit gestrecktem Arme, d. h. durch bloße Bewegung im Schultergelenke.

1. Armheben vor-, rück- und seitwärts.

Aus der Grundstellung hebt man die gestreckten Arme langsam nach vorn (Fig. 17, a—c) und in die Höhe, bis sie an den Seiten des Kopfes, die Ohren berührend, senkrecht in die Höhe stehen (Fig. 17, b, d), und läßt sie dann mit einem kleinen Schwung wieder in die Grundstellung, aus

Fig. 17.

welcher das Heben: rückwärts vollführt wird (a—e). Diese beiden Bewegungen mache man erst langsam, dann immer schneller, bis zum vollständigen Schwingen. Die Hand lasse man offen, oder balle sie zur Faust. Die Bewegung rückwärts kann nur beschränkt ausgeführt werden.

Das Armheben: seitwärts wird ausgeführt, indem man die gestreckten Arme in seitlicher Richtung hebt, erst mit der äußeren, dann mit der inneren Handfläche nach oben, bis sie die Seitentheile des Kopfes berühren, und dann

wieder in die Grundstellung niederläßt: man gehe auch hier nach und nach zum vollständigen Schwingen über.

Hat man durch diese Uebungen, so wie durch die vorhergegangenen (§ 3, a, b), eine vollkommene Freiheit der Schultergelenke erreicht, so gehe man über zum:

2. Armkreisen.

Man beschreibe mit gestreckten Armen von vorn nach hinten und ebenso umgekehrt, so weit als möglich, einen Kreis und zwar in folgender Weise:

Hat man die Hebung der Arme, wie unter 1. angegeben, bewerkstelligt, so gehe man nach hinten weiter, bis sie wieder in der Grundstellung angelangt sind (Fig. 17, a, c, d, e—a). Man beginne langsam und werde dann immer schneller, bis zum vollständigen Schwingen.

Diese Bewegung wird mehr elliptisch als kreisförmig sein, aber durch öfteres Ueben kann man der Kreisform sehr nahe kommen.

„Die Schultermuskeln, so wie alle rings um den Brustkorb gelegenen Muskeln werden dadurch in freie, allseitige Thätigkeit versetzt. Die wesentliche Wirkung besteht in Freimachung des Schultergelenkes und in Kräftigung der Athmungsbewegung, wobei auch die zugleich erfolgende mechanische Ausweitung des Brustkorbes mit in Anschlag zu bringen ist*)."

3. Armdrehen oder Armrollen.

Man hebe den gestreckten Arm seitwärts bis in die Schulterhöhe, so, daß die äußere Fläche der Hand oben ist, kehre dann die innere Fläche nach oben, und fahre so abwechselnd, mit so viel wie möglich steifem Handgelenk, fort. Dann mache man dieselbe Uebung mit geballter Faust (Fig. 18, a S. 44).

„Diese Bewegung wird am vollkommensten dann ausgeführt, wenn man sich vorstellt: man wolle mit gestrecktem Arme einen Nagelbohrer ins Holz treiben*)."

*) Dr. Schreber, „Aerztliche Zimmergymnastik".

4. Wagschweben und Schrägschweben.

Man hebe die gestreckten Arme nach vorn (s. Fig. 68, a, d, a), so zwar, daß die inneren Handflächen einander zugekehrt sind, und gehe wagerecht nach rückwärts, als wollte man hinter dem Rücken die äußeren Handflächen zusammenbringen, welches ganz zu thun nicht möglich ist: beginne langsam und werde immer schneller bis zum Schwingen. Das Schrägschweben besteht darin, daß man die gestreckten Arme nicht in Schulter-, sondern nur in Ellenbogenhöhe nach vorn hebt (Fig. 68, a, d, c) und dieselbe Uebung ausführt. Hierbei kann man die äußeren Handflächen hinter

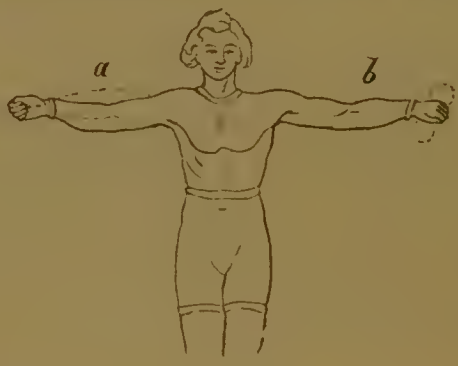


Fig. 18.

dem Rücken bis zur Berührung einander nähern, besonders beim schnellen, kräftigen Schwingen.

„Bei beiden Bewegungen sind die vorderen Brustmuskeln abwechselnd in vorwaltender Thätigkeit, indem zugleich bald die vordere, bald die hintere Wand des Brustkorbes mechanisch geweitet wird. Daher athmungsfördernd*)."

b) Mit Hülfe des Schulter- und Ellenbogengelenkes.

Die Bewegungen des Ellenbogengelenkes sind nur zweifacher Art: die des Beugens und Streckens, oder

*) Dr. Schreber, a. a. O.

Anziehens und Abstoßens des Unterarmes von dem Oberarm.

1. Das Anziehen und Abstoßen

geschieht, wenn man die in der Grundstellung an den Seiten herunterhängenden Unterarme bei fest geschlossener Faust so weit nach oben zieht, daß die Fäuste beinahe die Schultern berühren. Nun läßt man straff, mit gespannten Muskeln, ja mit einem gewissen Stoß die Unterarme wieder in die Grundstellung gehen.

Diese Uebung kann nach unten, oben, vorn, hinten (beschränkt) und nach außen ausgeführt werden (s. Fig. 19 und 20 S. 46).

Die Oberarme bleiben bei dem Abstoß nach unten in der Lage der Grundstellung; bei allen anderen Abstößen lösen sie sich nach Bedürfniß und folgen den Unterarmen. In Betreff der Füße ist zu bemerken, daß man den Schwerpunkt mehr auf die Fußspitzen als auf die Fersen lege, um eine zu große Gehirnerschütterung zu vermeiden.

Wenn man die Fäuste vorn an die Schulter gelegt, so mache man mit den Ellenbogen die Bewegung, als wollte man nach hinten stoßen, ungefähr 8—10mal, wodurch eine für die Ausweitung des Brustkastens sehr vortheilhafte Uebung entsteht.

2. Bewegung der Arme hinter dem Rücken.

Man falte die Hände hinter dem Rücken in der Kreuzgegend, so zwar, daß die inneren Flächen einander zugekehrt sind, versuche alsdann die Arme zu strecken, ohne die Hände zu lösen, und hebe dann so weit als möglich die so straff nach hinten hinausstehenden Arme gestreckt in die Höhe (Fig. 21 S. 46), lasse sie wieder herunter und fahre so fort, erst langsam, dann schneller werdend. Das Rückgrat darf hierbei nicht gekrümmt werden.

„Durch diese Bewegungen werden die Schultern kräftig und straff nach hinten, bei dem Strecken auch nach abwärts gezogen, dadurch eine edle und in vieler Hinsicht gesundheitsfördernde Körperhaltung

Fig. 19.

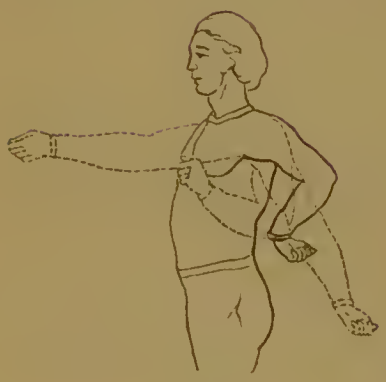


Fig. 20.

Fig. 21.

bedingt und die vordere Brustwand mechanisch geweitet. Athmungsbefördernd. Gegen das flügelförmige Abstehen der Schulterblätter, gegen Schlaffheit und Lähmung der hinteren Schultermuskeln (die sich durch hockige Körperhaltung und das Unvermögen, selbst bei Willensanstrengung sofort die straffe

Haltung anzunehmen, zu erkennen giebt) und gegen die meisten Arten von chronischem Asthma*).

c) **Hand- und Handgelenkübungen, Fingerstrecken und -Spreizen.**

Man bringe Arme und Hände, gestreckt, seitwärts in wagerechte Lage (die äußere Handfläche nach oben) und hebe nun die Hände (bei steifen Fingern, durch bloße Bewegung im Handgelenk) nach oben, unten, hinten, nach vorn und kreisend (von vorn nach hinten und umgekehrt), während der gestreckte Arm nicht aus seiner Lage kommt. Jede dieser Uebungen mache man 6mal. Dann schließe man die Finger zur Faust und mache mit derselben sämmtliche eben beschriebene Uebungen, so wie endlich: die Form einer stehenden Acht (Fig. 18, b), dann die einer liegenden Acht (∞).

Mit dieser Uebung verbinde man das:

Fingerstrecken und -Spreizen,

indem man die geballte Faust plötzlich öffnet, als ob man Etwas gewaltsam von sich würfe, die Finger so weit als möglich spreizt und streckt und diese dann wieder, als ob sie einen Widerstand zu überwinden hätten, mit straff gespannten Muskeln, krallenartig, zur Faust zusammenzieht. Diese Uebung mache man auch mit herunterhängenden Armen, indem man den Unterarm ein wenig an den Oberarm anzieht, dann wieder abstößt und im Abstoßen die Finger plötzlich spreizt (Fig. 22 S. 48).

So unbedeutend diese Uebungen zu sein scheinen, so wohlthätig wirken sie auf die Freiheit des Handgelenkes, ja, diese ist einzig und allein dadurch zu erlangen: und welche Wichtigkeit das Handgelenk in der Plastik hat, ist allgemein bekannt. Eine Bewegung der Arme wird erst dann eine vollständig eckige, plumpe, wenn auch das Handgelenk steif ist; wo hingegen bei ungelenkem Ellenbogen, aber beweglichem Hand

*) Dr. Schreber, a. a. O.

gelenk die Bewegung immer noch leidlich ausfallen kann. Das Bewegen eines Fingers schon ist in der Geberde von der größten Bedeutung, und die erste Regel ist, sparsam mit den Bewegungen der Hände und Finger zu sein.

Besonders wichtig ist leichte Hand- und Fingerbewegung bei dem weiblichen Geschlecht, wegen der feinen weiblichen Handarbeiten sowohl, als der feinen, graciösen Bewegungen in der Geberde.

Fig. 22.

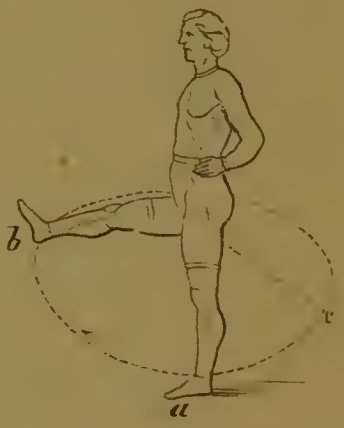


Fig. 23.

§ 5. Bein- und Fussübungen.

Zu diesen Uebungen nehme man weit ausgeschnittene Schuhe ohne Absätze.

a) Mit gestrecktem Beine, d. h. mit bloßer Bewegung im Hüftgelenk.

1. Beinschwingen.

Man hebe das straff gehaltene Bein, wie beim „Hüftheben" gesagt, ein wenig vom Boden und gehe nun auf diese Weise mit demselben nach vorn, so hoch man kann, eine Zeit lang so auf einem Beine stehend (Fig. 23, a, b), und dann nach hinten (Fig. 23, a, c); erst langsam, dann immer schneller bis zum vollständigen Schwingen — und dann

seitwärts (welches in der Figur nicht angegeben), gleichfalls bis zum Schwingen.

Aus diesen Bewegungen ergiebt sich:

2. Das Beinkreisen, vor- und rückwärts.

welches darin besteht, daß man mit gestrecktem Knie aus der Grundstellung nach vorn und ohne Unterbrechung mit auswärts und nach unten gehaltenen Zehen in die seitliche, die

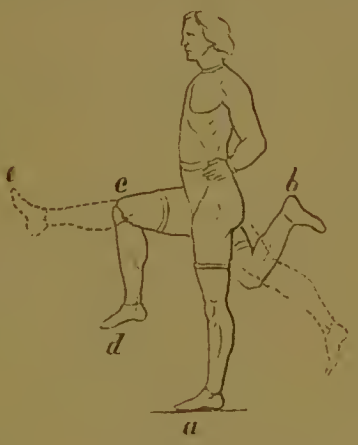


Fig. 24.

hintere und in die Grundstellung geht (Fig. 23, a, b, c, a); und dann von hinten nach vorn (a, c, b, a). Man hat auf diese Weise einen Kreis beschrieben, welcher mehr oder weniger die elliptische Form hat.

b) Mit Bewegung im Hüft- und Kniegelenk.

1. Kniebeugen und -Strecken nach hinten.

Der Unterschenkel geht bei feststehendem Oberschenkel nach hinten, bis beide einen rechten Winkel bilden, erst langsam, dann schneller, und dann so weit, bis man mit dem Unterschenkel über die Linie des rechten Winkels gekommen, mit der Ferse beinahe das Gesäß berührt (Fig. 24, b). Den

Schwerpunkt lege man in die Spitze des jedesmal stehenden Fußes, um Gehirnerschütterung zu vermeiden. Diese Uebung geschieht, wenn man sie schnell macht, mit einem gewissen Schwung. Dann wirft man das Bein, indem man das Knie streckt, mit einem starken Druck wieder in die Grundstellung, ohne auf den Boden zu schlagen.

2. Kniebeugen und -Strecken nach vorn.

Man hebe den Oberschenkel nach vorn, lasse den Unterschenkel senkrecht nach unten hängen, so daß beide einen rechten Winkel bilden (Fig. 24, c, d) und strecke nun langsam den Unterschenkel gleichfalls nach vorn, so daß das nun wagerecht gehaltene und das stehende Bein einen rechten Winkel bilden (Fig. 24, a, e). Dieses Nachgehen des Unterschenkels in die wagerechte Lage muß nach und nach mit einem Schwung oder Druck geschehen. Aus dieser Stellung gehe man wieder in die Grundstellung und zwar in derselben Stufenfolge, in der man das Bein erhob.

Nach einigem Ueben mache man dies mit Commando, indem man bis 4 zählt. Mit 1 aus der Grundstellung (a) nach c, mit 2 nach e, mit 3 wieder nach c und mit 4 wieder in die Grundstellung (a); nun beginnt ohne Unterbrechung diese Uebung mit dem anderen Beine, so daß beide Uebungen den Eindruck machen, als wolle man in der Luft gehen. Man beginne langsam und werde immer schneller. Dabei achte man darauf, daß bei der Stellung e das Knie stark gestreckt ist.

Diese beiden Uebungen haben den Zweck, die Streck- und Beugemuskeln der Beine zu kräftigen und das Kniegelenk frei zu machen. Wir nehmen daher noch folgende Uebung in unser System auf, welches Verfasser immer von den wohlthätigsten Folgen bei seinen Schülern begleitet sah, und welches er einfach: „Stärkung der Beinmuskeln" nennt. Für die Fechterstellung, für alle knieenden Bewegungen der Beine ist sie unerläßlich.

3. Stärkung der Beinmuskeln.

I.

a) Das rechte Bein geht aus der Grundstellung einen großen Schritt vorwärts-seitwärts (weiter als die vierte Position, s. Fig. 67), während die Sohle des linken Fußes fest auf dem Boden bleibt. Nun stemmt man die Hände in die Hüften und läßt den vertical gehaltenen Oberkörper (Brust vor, Schultern zurück) in das Knie des rechten Beines sinken, während das linke Bein steif bleibt. Die natürliche Folge ist, daß das rechte Knie über die Fußspitze hinaus muß. Hat man die letzte Grenze des Beugens erreicht, so bleibt man eine Zeit lang in dieser Stellung; dann b) läßt man, ohne die Sohlen beider Füße vom Boden zu heben, den straff vertical gehaltenen Oberkörper in das Knie des linken Beines sinken, bei steif gehaltenem rechten Beine, wieder eine Zeit lang so verharrend; dann c) geht man (immer die Brust vor, die Schultern zurück) wieder nach a und, nach kleiner Pause, zurück nach b; wird dann mit diesem Wechsel aus a nach b und umgekehrt, immer schneller, so daß man schließlich (die Pause weglassend) ein vollständiges Wiegen des Oberkörpers hervorbringt. Diese letzte Uebung mache man zehn- bis zwölfmal.

Alles unter I. Gesagte wird nun wiederholt, aber mit dem linken Beine vorwärts-seitwärts.

II.

Man mache die Uebung unter I. a); und wenn das vordere Knie die letzte Grenze des Beugens erreicht hat, überträgt man den Schwerpunkt auf dieses Bein allein, indem man das zurückstehende Bein vom Boden hebt, so daß man auf einem (stark gekrümmten) Beine steht, während das andere steif hinten in die Luft hinausragt. So bleibt man eine Zeit lang stehen; setzt dann das schwebende

Bein nieder, krümmt es, überträgt den Schwerpunkt auf dasselbe und läßt den vorderen Fuß steif in die Luft hinausragen.

Die Uebung II. wird nun wiederholt, aber mit dem linken Beine vorn.

III.

Man mache die Uebung II., und jedesmal, wenn man auf dem einen (stark gekrümmten) Beine steht, streckt und krümmt man abwechselnd dasselbe zehn bis zwölfmal hintereinander, ohne Pause, so daß der streng in verticaler Stellung gehaltene Oberkörper permanent sinkt und steigt.

Diese Uebungen sind vortrefflich; man erlangt dadurch eine bedeutende Kraft in den Kniegelenken, die unbedingt nöthig ist, was wir auch aus Folgendem ersehen.

Verfasser hatte einen Schüler, der ihm gestand, er habe niemals knieen können, ohne daß ihm vorher der Angstschweiß auf die Stirn getreten, da er nie wußte, ob er, ohne hinzufallen, wieder würde aufstehen können.

Aber nicht nur Knieen und Aufstehen, sondern ein sicherer Gang, ja die Haltung des ganzen Körpers hängt von kräftigem Kniegelenke ab.

c) Mit Bewegung im Hüft-, Knie- und Fußgelenk.

1. Fußstrecken (Wippen).

a) Aus der Grundstellung, Hände in die Hüften gestemmt, hebt man sich langsam, die Fersen fest aneinander, in die Höhe und läßt sich eben so langsam wieder nieder. Dies wird erst langsam ausgeführt, indem man immer eine Zeit lang auf den Spitzen der Füße stehen bleibt; dann, immer schneller werdend, ohne mit den Fersen den Boden zu berühren, geht man ins vollständige Wippen (schnelles Auf und Niedersteigen) über; dann, b) auf den Spitzen stehend, läßt man sich, bei geschlossenen Knieen, langsam in eine sitzende Stellung nieder (einige Zeit darin verharrend); dann

c) in eine kauernde (Fig. 25), wieder einige Zeit darin verharrend; dann d) hebt man den Körper wieder in die sitzende Stellung (einige Zeit so verharrend) und geht endlich in die Grundstellung, ohne während dieser ganzen Zeit die Fersen von einander entfernt zu haben. Zuletzt e) macht man die Uebungen b), c), d) zu einer Uebung, indem man aus der Grundstellung nach b), c), d) und, ohne Pause, wieder in die Grundstellung geht. Diese letzte Uebung acht-

Fig. 25.

bis zehnmal hintereinander, ohne Unterbrechung. Bei allen Abstufungen dieser Uebungen muß der Oberkörper streng vertical bleiben.

„Die Streckmuskeln des Knies, die Waden- und Zehenmuskeln spielen dabei die Hauptrolle, doch wird auch vermöge der nur durch einige Anstrengung zu erreichenden Geradehaltung des Oberkörpers den unteren Rückenmuskeln eine nicht unbedeutende Mitwirkung zu Theil. Die Bewegung wirkt auf Freimachung aller Bein- und Fußgelenke*)."

* Dr. Schreber, a. a. O.

Da diese Uebung sehr anstrengend ist, mache man sie nur einigemale hintereinander, bis man die Muskeln bedeutend gekräftigt.

2. Fuß-Strecken, -Beugen und -Kreisen.

Man hebt den Fuß, bei gestrecktem Knie, etwas nach vorn, senkt die Spitze desselben mit Kraft nach dem Boden und auswärts, zieht sie dann eben so energisch nach aufwärts gegen das Knie, und wechselt damit ab (Fig. 26); dann macht man diese streckende und beugende Bewegung nach den Seiten (die allerdings nur sehr beschränkt sein

Fig. 26.

kann), während man das Knie fest gestreckt hält. Aus diesen Bewegungen ergiebt sich das „Fußkreisen" (welches auch nur sehr beschränkt sein kann), erst nach der einen, dann nach der andern Seite.

„Schienbein- und Wadenmuskeln, überhaupt alle Muskeln des Unterschenkels und Fußes sind dabei in Thätigkeit. Die Bewegung dient zur Freimachung der Gelenke des Knöchels, der Fußwurzel und der Zehen*)."

Wie wichtig die Kräftigung und Elasticität dieser Muskeln ist, wird Jeder wissen, der, ohne gymnastische Schule, öffentlich auftrat und die Empfindung hatte, als wären seine Füße mit Blei gefüllt oder mittelst einer Eisenstange an den Unterschenkel befestigt.

*) Dr. Schreber, a. a. O.

B) Sämmtliche Gliedmaßen.

Complicirte Uebungen.

Einleitung.

Die bisherigen Uebungen hatten alle den Zweck, gewisse einzelne Muskeln zu üben und auszubilden; diejenigen, welche wir jetzt aufstellen, müssen mehr oder weniger alle Muskeln mit einem Male in Thätigkeit setzen und sind gewissermaßen das Resultat aller vorhergegangenen Uebungen.

Wenn der Schüler alle bis jetzt vorgezeichneten gymnastischen Bewegungen tüchtig geübt, hat er allerdings nicht mehr nöthig, jeden Morgen sämmtliche Uebungen durchzumachen; aber diejenigen, welche wir jetzt vorschreiben, muß er jeden Morgen machen und zwar so lange, als er wünscht, daß seine Gliedmaßen geschmeidig, seine Bewegungen graciös bleiben sollen.

Verfasser hat aus dem Munde der großen Schröder-Devrient, die man gar zu gern als ein Genie bezeichnet, dem Alles im Schlafe gekommen, die Versicherung erhalten:

„So lange ich beim Theater war — und das war eine ziemlich lange Zeit — habe ich jeden Morgen gewisse gymnastische Uebungen gemacht, die mir zuletzt unentbehrlich geworden, und von denen ich einzelne sogar noch heute, als alte Frau, fortsetze."

Die so häufig vorkommende Redensart: „dem Genie kommt Alles über Nacht!" wird durch diesen Ausspruch des größten Genies zu Schanden gemacht.

§ 1. Uebungen für den Oberkörper.

a) Aus der Grundstellung heraus beginne man mit folgender Bewegung:

Man nähere die leicht herabhängenden Hände vor dem Leibe, bis die Zeigefinger sich beinahe berühren (Fig. 27, 1—2), und hebe sodann die Arme in gefälliger Rundung und ungezwungen (nicht zu weit vom Körper abstehend) bis über den Kopf (Fig. 27, 2—3). Dort bleiben sie, die Spitzen

Fig. 27.

der beiden Zeigefinger beinahe sich berührend, über dem Haupte einen Halbkreis beschreibend, einige Zeit in dieser Lage. Alsdann löst sich der Kreis, indem man beide Arme, nach und nach sich streckend, an den Seiten des Körpers herab- und wieder in die Grundstellung gehen läßt (Fig. 27, 3, 4, 5, 6, 1).

Diese Uebung mache man erst langsam, hole tief und langsam dabei Athem, halte die Brust fest nach außen und werde dann immer schneller bis zum vollständigen Kreis-Schwingen.

Das Athemholen mit der unteren Brust, welches im Gesange und in der Rede Vorschrift ist, kann hier am besten geübt werden, da hierbei mit der oberen Brust gar nicht geathmet werden kann; denn wenn die Arme über dem Kopfe stehen, sind die oberen Brustmuskeln schon bis an die Grenze des möglichen Hebens gekommen, und es muß die untere Rippenpartie sich ausdehnen.

Diese Uebung ist in unserm System die erste, welche mehr verlangt, als bloße Beugung und Streckung der Gliedmaßen, und bildet die Basis für das Port de bras der Tanzkunst (s. S. 183); es muß in ihr schon ein Anflug von Grazie liegen, wie in all den nachfolgenden „complicirten" Bewegungen. Es ist daher genau darauf zu achten, daß die Oberarme den Impuls zu der Bewegung geben und die Unterarme (bei leicht gebogenen Ellenbogen) und Hände gleichsam nur nachziehen. Ein Loslösen der Hände und Unterarme vor den Oberarmen bringt spitze Winkel, Eckigkeit und Steifheit hervor.

Es darf aber der Oberarm sich nicht allein vom Körper lösen, ohne genauen und unmittelbaren Zusammenhang mit dem Unterarm; sondern es muß, sowie der Oberarm die Bewegung beginnt, diese in dem ganzen Arm bis in die Fingerspitzen sichtbar sein. Wir kommen später bei den Grundregeln der Armbewegungen noch einmal und ausführlich darauf zurück.

Was die Hände anbelangt, so hat man diese leicht und gefällig, durchaus nicht mit zusammengepreßten Fingern, den Unterarmen nachfolgen zu lassen, indem man sie, aber ganz ungezwungen, durch leichte Annäherung der Daumenwurzel an die Wurzel des kleinen Fingers etwas schmäler zu machen sucht (Fig. 61); (eine Regel, welche man in der Plastik überall zu beobachten hat, wo nicht ein Ausbreiten der flachen Hand — wie z. B. bei einer abwehrenden Bewegung — unbedingt erforderlich ist).

b) Man mache die Uebung a) mit je einem Arm, während der andere leicht und gefällig (nicht an den Körper gepreßt, auch nicht krampfhaft abstehend) herabhängt.

c) Man mache die Uebung a) mit Modificationen; zuerst bis zur Höhe der Schultern (niederes Port de bras),

bleibe dann, wenn die Arme beim Zurückgehen in die Grundstellung nach links und rechts sich ausgebreitet haben und wagerecht in der Luft liegen (Fig. 27, 4, 4 — zweite Position), einige Zeit leicht und gefällig stehen und gehe dann erst in die Grundstellung. Erst mit beiden Armen, dann mit einem Arme.

d) Man mache die Uebung a) nur bis in die Gegend der Hüften (Fig. 27, 5, 5), immer erst mit beiden Armen, dann mit einem Arme, und endlich:

e) nur in der Gegend der Hände (Fig. 27, 6, 6), in welchem Falle die Hauptbewegung im Handgelenk und ganz wenig im Ellenbogengelenk stattfindet.

f) Man mache die Uebung a) mit gleichzeitiger Rumpfwendung (Fig. 14) nach links, bis die Arme über dem Kopfe stehen (Fig. 27, 3), verharre dann, anmuthig nach oben blickend, einige Zeit in dieser Stellung, beende dann, während der Oberkörper wieder in die Grundstellung geht, die Uebung a) und beginne dieselbe, ohne Pause, wieder mit gleichzeitiger Rumpfwendung nach rechts. So fahre man abwechselnd eine Zeit lang fort, erst langsam, dann immer schneller werdend, und lasse jedesmal Kopf und Blick den oben beschriebenen Weg gehen.

In derselben Weise mache man die Uebungen b), c), d). Erst mit beiden Armen, dann mit einem, u. s. f.

§ 2. Uebungen für die Beine und Füsse.

Man mache die Uebung des „Beinkreisens" (Zweite Abth. A., § 5, a 2) mit Modificationen.

a) Aus der Grundstellung biegt sich (auf 1), wie beim Gehen vorwärts (s. S. 26), das eine Bein in seinem Kniegelenke ein wenig, wodurch die Ferse sich vom Boden

löst (während der Ballen des Fußes mit den Zehen noch auf demselben ruht und der Schwerpunkt auf den andern Fuß übertragen wurde); auf 2 hebt und streckt man dieses Bein mit nach außen und unten gehaltener Fußspitze nach vorn (Fig. 28, 2) so hoch als möglich, auf 3 seitlings und nach hinten (Fig. 28, 3), wodurch man also 3/4 einer

Fig. 28.

Ellipse beschrieben hat, und anstatt nun wieder in die Grundstellung zu gehen und dort zu verharren, gehe man auf 4 mit nach außen gedrücktem Knie und Fußspitze, die Ferse an den oberen Schenkel heranziehend und mit der Sohle dieses Fußes an dem inneren Knie des stehenden Fußes vorbei, nach vorn, bis zum vollständigen Strecken des Fußes, welches letztere mit einem gewissen Accent geschehen muß.

In dieser Stellung bleibt man einige Augenblicke und geht dann erst wieder in die Grundstellung, sofort dieselbe Uebung mit dem andern Beine beginnend.

Fig. 28 zeigt uns den eben beschriebenen Weg, den das Bein zu nehmen hat. Von 1 nach 2, 3, 4, 5 bis wieder nach 2. Die punktirte Linie von 4 nach 5 ist durch das Kleid sichtbar gezeichnet, damit man genau den Gang des Fußes sehen kann.

Die Beschaffenheit des Beines verlangt, daß die nach *außen* gekehrte Fußspitze, je näher das Bein auf dem Wege von vorn in die seitliche Stellung kommt, sich desto mehr nach *innen* wenden (was, da das Bein gestreckt bleiben muß, durch die Bewegung im Hüftgelenk geschieht), und erst, wenn sie nach hinten hinaus in der Luft liegt, wieder die Richtung nach *außen* annehmen muß (Fig. 28, 3). Diese muß nun streng dieselbe bleiben, bis das Bein wieder vornhinaus in der Luft steht (Fig. 28, 2).

b) Die Uebung a) mit Modificationen.

Den Kreis, welchen das Bein beschreibt, und der anfangs am größten und höchsten sein muß, lasse man nun gradatim kleiner werden, d. h. man mache die Hebung des Beines immer weniger steil, aber mit genauer Beibehaltung der Fußlage, und gehe im Schneckengang so weit, daß zuletzt nur der Unterschenkel und Fuß, und endlich der Fuß allein die kreisende Bewegung macht.

Der oben angegebene Accent wird bei allen Abstufungen dieser Bein- und Fußübungen beibehalten, und ein besonderes Gewicht darauf gelegt, wenn die Bewegung so klein geworden ist, daß nur *Unterschenkel* und *Fuß* dieselbe machen. In letztem Falle mache man eine Uebung 10—15mal hintereinander, erst langsam und dann schneller, und kehre die Fußspitzen stark nach *außen* und *unten*. Hieraus ergeben sich: Ronds de jambe (s. diese S. 187 und übe sie).

Wir kommen später unter „Tanz“ noch ausführlicher auf diese Uebung zurück.

§ 3. Uebungen für Oberkörper, Beine und Füsse.

a) Man mache die Uebungen § 1 a), b), c), d) und § 2 a) zusammen. Beide Arme und je ein Fuß, dann ein Arm und ein Fuß. Bei den Uebungen mit einem Arme wird rechter Fuß und linker Arm, und umgekehrt, genommen.

b) Man mache die Uebungen § 1 a), b), c), d) und § 2 a) so weit, bis der Fuß hinten hinaus in die Luft ragt (Fig. 28, 3) und bleibe nun, die Hände über dem Kopfe leicht und gefällig haltend (Fig. 27, 3), den Oberkörper stark nach vorn, den Blick nach oben, einige Zeit auf einem Beine stehen, von Zeit zu Zeit mit dem stehenden Beine die einknickende und streckende Bewegung machend; erst langsam, dann immer schneller; dann, den Körper rückwärts biegend, gehe man mit dem Fuße (Fig. 28, 3, auf dem Wege von 3 nach 4, 5 und 2) nach vorn in die Luft, Spitze nach unten und außen, in demselben Moment die Armhaltung von Fig. 27, 4 und 4 annehmend (2. Position, s. S. 182), und mache nun gleichfalls die einknickende und streckende Bewegung mit dem stehenden Fuße.

Diesen Wechsel, mit entsprechender Armhaltung, muß man mehrmals hintereinander vornehmen und dazwischen immer 6mal einknicken und strecken.

c) Man marschire nach den Regeln des Gehens (zählend: 1, 2, 3, wie Seite 27 angegeben), die Hände über dem Kopfe (wie Fig. 27, 3), vor- und rückwärts, bleibe aber bei jedem Schritte einige Zeit auf einem Fuße stehen, während der andere hinten, und beim Rückwärtsgehen vorn in der Schwebe bleibt, ohne zu wanken.

d) Man marschire, nach den Regeln des Gehens (mit Zählen), ohne stehen zu bleiben, vor- und rückwärts, und mache während dieser Zeit ununterbrochen die Armübung (Fig. 27: 1, 2, 3, 4, 5, 6 und ohne Unterbrechung

weiter: 1, 2, 3 u. s. f. — d. i. hohes Port de bras, dann niederes Port de bras). Doch dürfen die Arme nicht stoßweise aus einer Nummer in die andere gehen, sondern müssen sanft und gerundet die Kreisform (Fig. 27) beschreiben.

Die Uebungen unter c) und d) (letztere erst mit beiden Armen, dann mit je einem Arme) mache man fünf Minuten lang.

Alle diese Uebungen mache man genau in der vorgeschriebenen Ordnung.

Zu den bis jetzt vorgeschriebenen „complicirten" Uebungen (§ 1 bis incl. 3), welche für die ganze Lebenszeit an jedem Morgen vom Künstler, wie vom Privatmann, männlichen wie weiblichen Geschlechts, vorgenommen werden müssen, wenn sie ihre Gliedmaßen geschmeidig erhalten wollen, nehmen wir noch einige pas der Tanzkunst, welche von außerordentlichem Nutzen für den Schüler sind:

1) Battements (kleine) (s. S. 186).
2) Changement de pied (s. S. 189).
3) Port de bras (s. S. 183) mit Changement de pied.
4) Pas de basque (s. S. 193).

Durch die Fähigkeit, diese Tanzschritte gut ausführen zu können, ist es dem Schüler sehr erleichtert, in das Studium der ästhetischen Gymnastik zu treten.

Somit hätten wir die pädagogische Gymnastik, insoweit wir solche zu unserm Zwecke und für unser System nöthig haben, beendet.

Unsere angegebene Ordnung führt uns nun zur ästhetischen Gymnastik und zu den Grundsätzen der Mimik.

Wir wiederholen noch einmal, daß die ästhetische Gymnastik nur dann von wahrem Nutzen sein wird, wenn der Schüler durch unsere vorgeschriebene pädagogische Gymnastik den Körper auf den Standpunkt gebracht hat, auf welchem allein er fähig ist, die ästhetische Gymnastik auszuüben.

Dritte Abtheilung.

Aesthetische Gymnastik.

„Nur mit einer richtigen, wenn auch pedantisch scheinenden, Grundregel ist dem Schüler gedient; nur dadurch kann man ihn in den Stand setzen, die feineren Nüancen selbst zu finden und seine Originalität zu wahren."

(Guttmann, „Grundsätze ꝛc.".)

Einleitung.

Obgleich wir auf die hohe Bedeutung der ästhetischen Gymnastik in den „Vorbemerkungen" dieses Buches schon aufmerksam gemacht haben, so halten wir es doch nicht für überflüssig, hier bei dem Beginn des betreffenden Abschnittes noch einige Worte zu sagen.

Die ästhetische Gymnastik hat die Aufgabe, die durch die pädagogische Gymnastik gekräftigten und elastisch gemachten Gliedmaßen des menschlichen Körpers zu einem harmonischen Ganzen zu vereinen, die Bewegungen derselben nach den Gesetzen der Schönheit stattfinden zu lassen, so daß die Empfindungen der Seele klar und schön zur Erscheinung kommen.

Diese Abtheilung ist demnach das Herz des vorliegenden Buches und zerfällt in zwei Theile: in das rein Plastische,

und allgemein Schöne, in welchem uns das Subjective des Menschen im Leben, wie auf der Bühne, entgegentreten soll, und in das Mimische (Mienen- oder Geberdenspiel) oder Objective, welches auf der Bühne in Darstellung anderer Menschen zur Erscheinung kommt. Wir nennen den ersten Theil die „Plastik" und den zweiten die „Mimik".

Unter Plastik verstehen wir hier aber nicht nur Ruhe, nur dauernde, sondern auch fixirbare Momente in der Bewegung und hauptsächlich die Uebergänge aus dem Zustande der Ruhe in die Bewegung und aus einer Stellung in die andere, also die Schönheit in der Bewegung, oder die „belebte Plastik".

A) Die Plastik*).

Der menschliche Körper und seine Gliedmaßen.

§ 1. Stehen.

a) Der Körper als Ganzes (im Zustande der Ruhe).

Die Haltung des Körpers darf in keiner Weise eine steife, gezierte, gespreizte, sondern muß eine durchaus freie und ungezwungene sein. Der Körper muß vom Scheitel bis zur Sohle eine senkrechte Linie bilden (Personen weiblichen

*) Um gewisse Handlungen, Stellungen, Uebungen in der ästhetischen Gymnastik ohne alle Umschreibungen kurz und prägnant ausdrücken und bezeichnen zu können, erlauben wir uns gewisse Ausdrücke, welche nur in der Tanzkunst vorkommen. Es ist für den Schüler unumgänglich nothwendig, dieses Betreffende schon jetzt kennen zu lernen: er wird also, bevor er sein Studium der ästhetischen Gymnastik beginnt, aus der Abtheilung „Tanz" die Positionen der Füße, der Arme, das Port de bras, die Schilderung der Menuet, als Schule des Complimente, und das Compliment selbst genau kennen lernen müssen.

Geschlechts haben den Kopf sanft nach vorn geneigt), und sein Schwerpunkt so liegen, daß die von ihm nach der Unterstützungsfläche senkrecht gezogene Linie (Schwerlinie) — man stehe nun mit beiden Füßen *aneinander* (geschlossene Position) oder *von einander entfernt* (offene Position) — so viel wie möglich die Mitte der Unterstützungsfläche treffe. Beobachtet man dies *nicht*, läßt man, was man leider so häufig im Leben wie auf der Bühne sieht, den Körper zu sehr auf *einem* Beine ruhen, d. h. hält man den Schwerpunkt so, daß seine Schwerlinie zu stark an das *eine Ende* der Unterstützungsfläche fallen muß, so entstehen folgende Nachtheile: Der Körper (abgesehen von der dadurch eintretenden *Verkürzung* desselben) wird durch eine gar leicht eintretende Ermüdung gezwungen, sich von einem Bein auf das andere zu werfen, und zerstört auf diese Weise jede Möglichkeit eines Eindrucks der Ruhe und des Anstandes; die Hüfte über dem Beine, auf welchem man steht, wird unverhältnißmäßig herausgedrückt und zeichnet sich besonders bei weniger beleibten Personen unschön aus. Es wird ferner durch eine solche Stellung der Oberkörper aus seiner geraden Lage gebracht und die Schultern, wie überhaupt die Armbewegungen, bieten dem Zuschauer schiefe Linien.

Die üblichste und zugleich gefälligste Position, in der man steht, ist die *vierte*, und zwar muß der *vornstehende* Fuß stets Demjenigen, mit welchem man spricht, zunächst stehen (Fig. 29a S. 67): durch umgekehrten Fall, also durch Ruhenlassen des Körpers auf dem der Person zunächst stehenden Fuße und Vorsetzen des anderen Fußes wird ein linkisches Wesen bekundet; und gebraucht man diese Art auch, um auf der Bühne einen linkischen Menschen zu bezeichnen.

Zu all unseren Erklärungen ist immer nur von Personen die Rede, welche den gebildeten Ständen angehören; hat der dramatische Darsteller Personen anderer Sphären darzustellen, so beginnt das

Charakterisiren und Individualisiren, welches in seinen mannigfachen Abstufungen nur dem Leben abgelauscht werden kann; natürlich mit Hinweglassung alles Unästhetischen.

Fig. 29.

b) Die einzelnen Gliedmaßen (im Zustande der Ruhe).

Der Kopf muß leicht und gefällig auf dem senkrecht gehaltenen Halse sitzen, ohne jede Spur von Hängen

lassen nach der einen oder anderen Seite. Das Kinn darf weder vor- noch rückwärts gedrückt, weder gehoben

Fig. 29a.

noch gesenkt werden, sondern muß die horizontale Lage haben. Die Augen müssen jede stereotype Richtung nach oben oder unten vermeiden. Der Mund muß (im Zustande der Ruhe) stets geschlossen, aber nicht zusammen-

gepreßt sein und die Respiration muß durch die Nase stattfinden.

Der schönste Kopf (besonders beim weiblichen Geschlechte) wird durch eine schlechte Haltung verunstaltet, so wie der schönste Fuß durch eine schlechte Stellung (Einwärtsstellung) den größten Theil seiner Schönheit einbüßt.

Die Schultern dürfen weder in die Höhe, noch vor, sondern müssen (in wagerechter Lage) etwas zurückgezogen werden.

Eine etwas nähere Bezeichnung der Schultern dürfte schon hier am Platze sein. Dieselben dürfen unter keiner Bedingung den Ton oder das Wort durch Heben oder Senken begleiten und demselben dadurch einen besonderen Nachdruck geben wollen. Es versteht sich wohl von selbst, daß das sogenannte Achselzucken und einige wenige Fälle, in denen die Schultern sich mitbewegen dürfen, hiervon ausgenommen sind. Zu letzteren gehört unter Anderem auch die Darstellung des Schrecks und der plötzlich erregten Furcht, wobei Hals und Kopf zwischen die Schultern fahren und diese sich heben.

Die Brust darf nicht mit Gewalt herausgepreßt erscheinen, um nicht den Anblick der Steifheit zu bieten, aber noch weit weniger darf sie eine Biegung nach innen verrathen. Befolgt man genau diese Vorschrift, so ist eine Krümmung des Rückens (ein so häufig vorkommender Fehler in der ruhigen Stellung) nicht möglich.

Der Leib muß ein wenig eingezogen werden.

Die Arme dürfen nicht an den Seiten des Körpers angepreßt werden, sondern müssen leicht und ungezwungen herabhängen, in welchem Falle auch das Zurückdrängen der Ellenbogen, ein bei weiblichen Personen häufig vorkommender Fehler, vermieden wird. Die Biegung am Ellenbogen darf bemerkt, aber durchaus nicht zu einem sichtbaren Winkel werden.

Die Hände ruhen an der äußern Seite des Schenkels, ungezwungen und leicht, die Oberfläche derselben nach vorn

und demnach also der Daumen gegen die Schenkel gekehrt, jedoch so, daß der Daumen noch sichtbar ist (Fig. 10). Bei weiblichen Personen liegen die Hände etwas mehr nach vorn (Fig. 10 a). Ueber deren Haltung in der Rococo-Zeit finden wir in Mercan's kleinem Schriftchen „Réflexions sur le maintien etc." sehr gute Aufschlüsse. Wir lassen Einiges hier folgen:

„Bei einem Frauenzimmer ist es zur guten Haltung der Arme nothwendig, daß der obere Theil des Armes bis zum Ellenbogen von dem Schultergelenke an senkrecht auf die Hüfte falle, während der andere Theil des Armes vom Ellenbogen bis zur Handwurzel nachlässig vorwärts längs der Taille herabhängt. Wenn auf diese Art die beiden Hände einander nahe gebracht sind, so muß die rechte auf die linke gelegt werden, während diese letztere mit den Fingern der rechten, welche man in das Innere der linken legt, gleichsam unterstützt wird."

Kürzer ausgedrückt, man legt die rechte Hand über die linke und schließt die Finger um dieselbe. Diese Haltung ist auch in unserer Zeit noch die gefälligste.

Es ist für Personen beiderlei Geschlechts gegen den Anstand, die Hände in die Hüften zu stützen, oder sie kreuzweis über den Magen zu halten. — Durchaus manständig ist es, die Hände in die Taschen zu stecken, oder, im Gespräch mit einer höheren Person, auf den Rücken zu legen. Sowie die Arme nicht beschäftigt sind, müssen sie ruhig an den Seiten herabhängen. In der Rococo-Zeit war es, ohne den Anstand zu verletzen, gestattet, die Hände zuweilen in der Weste (Busen) zu placiren (ohne mit der Busenkrause zu spielen), niemals aber in den Taschen und am allerwenigsten in den Hosentaschen.

Die Finger dürfen in keiner Weise, weder zusammengedrückt, noch von einander gespreizt werden, noch darf sich ein Finger von den anderen absondern, und eine eigene Stellung annehmen, als ob er eine besondere Verrichtung

hätte; sie müssen im Gegentheil leicht, der Zeigefinger am wenigsten, der kleine Finger am meisten gerundet und ihr natürlicher Abstand von einander bemerkbar sein (Fig. 10).

Die Kniee dürfen sich weder nach außen biegen, noch dürfen sie zu stark eingezogen werden; im ersten Falle verrathen sie Schlaffheit, im letzten Steifheit. Leicht eingezogen ist die richtige Haltung.

Die Füße stehen, wenn man mit Personen seines Standes spricht, in der vierten Position, bei Personen, denen man Achtung schuldet, in der ersten. In der Rococo-Zeit standen sie ebenfalls in der vierten Position (s. Fig. 67 S. 180), aber vor Achtung gebietenden Personen in der dritten (s. Fig. 66 S. 180), und zwar ward der in der vierten Position vorstehende Fuß mit der steigenden Achtung, die man zu zollen hatte, gradatim der dritten Position genähert und endlich vor dem Fürsten vollständig in die dritte Position gesetzt, nie aber in die erste. Diese Stellung kam nur militärischen Personen, Dienern, und überhaupt denen zu, welche einen Auftrag, einen Befehl erhielten. Wir kommen in der Mimik darauf zurück.

c) Bewegung der Arme und Hände.

Das Plastische in der Haltung der Arme und Hände erreichen wir durch strenge Vermeidung alles Eckigen und aller Parallelen. Durch die Uebung der Arme und Hände, welche wir in der zweiten Abtheilung B) bei den complicirten Uebungen a), b), c), d), e) genugsam kennen gelernt, haben wir uns vorbereitet zur plastischen Bewegung der Arme und Hände; ohne jene Uebung wird es uns unmöglich, Ecken und Parallelen in den Bewegungen zu vermeiden. Indem wir auf dort verweisen und an das dort Gesagte anknüpfen, fahren wir in der Betrachtung der Armbewegung fort.

Die Grundregel für die Haltung und Führung der Arme und Hände finden wir schon in jener Uebung. Erheben wir diese pädagogisch-gymnastische Uebung zur ästhetischen, so erhalten wir das Port de bras der Tanzkunst. Auf diesem basiren wir alle Armbewegungen (s. S. 183 Port de bras).

Wenn aus der Grundstellung, also aus dem Zustande der Ruhe, der Arm eine Bewegung nach außen vornehmen will, so kann dies *plastisch nur* geschehen, wenn die Bewegung (so sonderbar dies auch klingen mag) erst die *entgegengesetzte* Richtung einschlägt, d. h. nach *innen* geht,

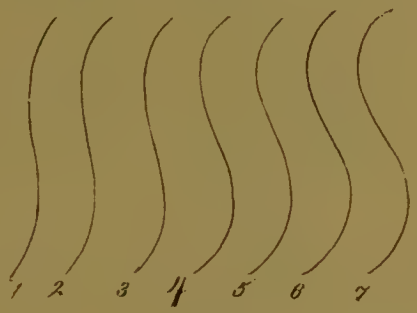


Fig. 30.

und *dann* erst und zwar in der *Hogarth'schen Schönheitslinie*, nach außen.

Der *Oberarm* hat, wie wir bei den complicirten Uebungen kennen gelernt, den Impuls zu der Bewegung zu geben, und Unterarm und Hand gleichsam nur nachzuziehen.

Zur Erläuterung der Hogarth'schen Schönheitslinie diene Folgendes. Es ist bekannt, daß von allen Linien die *Wellenlinie* die reinste ästhetische Form hat; die sanften Biegungen, die zarten Uebergänge aus einer Richtung in die andere machen dem Auge diese Linie vor allen anderen angenehm und räumen ihr in der Aesthetik die erste Stelle ein. Die Wellenlinien können unendlich verschieden sein. Hogarth nimmt von einer Reihe neben einander gestellter Wellenlinien (Fig. 30), von denen die erste nur ganz sanfte Biegungen zeigt, die nächstfolgende

größere u. s. f., die mittelste von ihnen, also diejenige, welche sich weder zu sehr nach der einen, noch nach der andern Seite neigt, als die vollendetste Form der Wellenlinie an, und nennt sie: die Schönheitslinie (Fig. 30, 4). Nr. 5, 6, 7 werden plump, indem sie sich zu sehr bei der Krümmung beugen. Nr. 3, 2 und 1 sehen dagegen ärmlich aus, weil sie zu gerade sind.

Hogarth selbst sagt, nach Lichtenberg's Erklärungen, über die Wellenlinie:

„Es ist bekannt, daß Körper in Bewegung stets eine Linie in der Luft beschreiben, z. B. der schnell umgedrehte Feuerbrand bildet für jedes Auge einen Zirkel, der Wasserfall eine Curve, das Schiff auf den Wogen

Fig. 31.

eine Wellenlinie u. s. w. So auch der organische Körper, wenn er sich ganz oder nur an einem Gliede bewegt. Man brachte z. B. ein freies und schönes Pferd, welches sich ohne Reiter bewegt und man wird eine lange Wellenlinie in der Art, wie es die Luft durchschneidet, bemerken. Auch bei dem menschlichen Körper wird dies um so mehr in die Augen fallen, wenn man dessen Bewegungen mit den geradlinigen der Puppen (Fig. 31) vergleicht, welche dadurch lächerlich werden, daß sie mit den Formen des menschlichen Körpers unverträglich sind.

Der Effect der Wellenlinienbewegung läßt sich erkennen, wenn man einer Dame einen Fächer oder dergl. überreicht*)."

*) Figur 32 zeigt uns auf ihrer rechten Seite die eckigen und deshalb unschönen Puppenbewegungen, wie Fig. 31, und auf ihrer linken Seite die Bewegungen nach der Hogarth'schen Schönheitslinie.

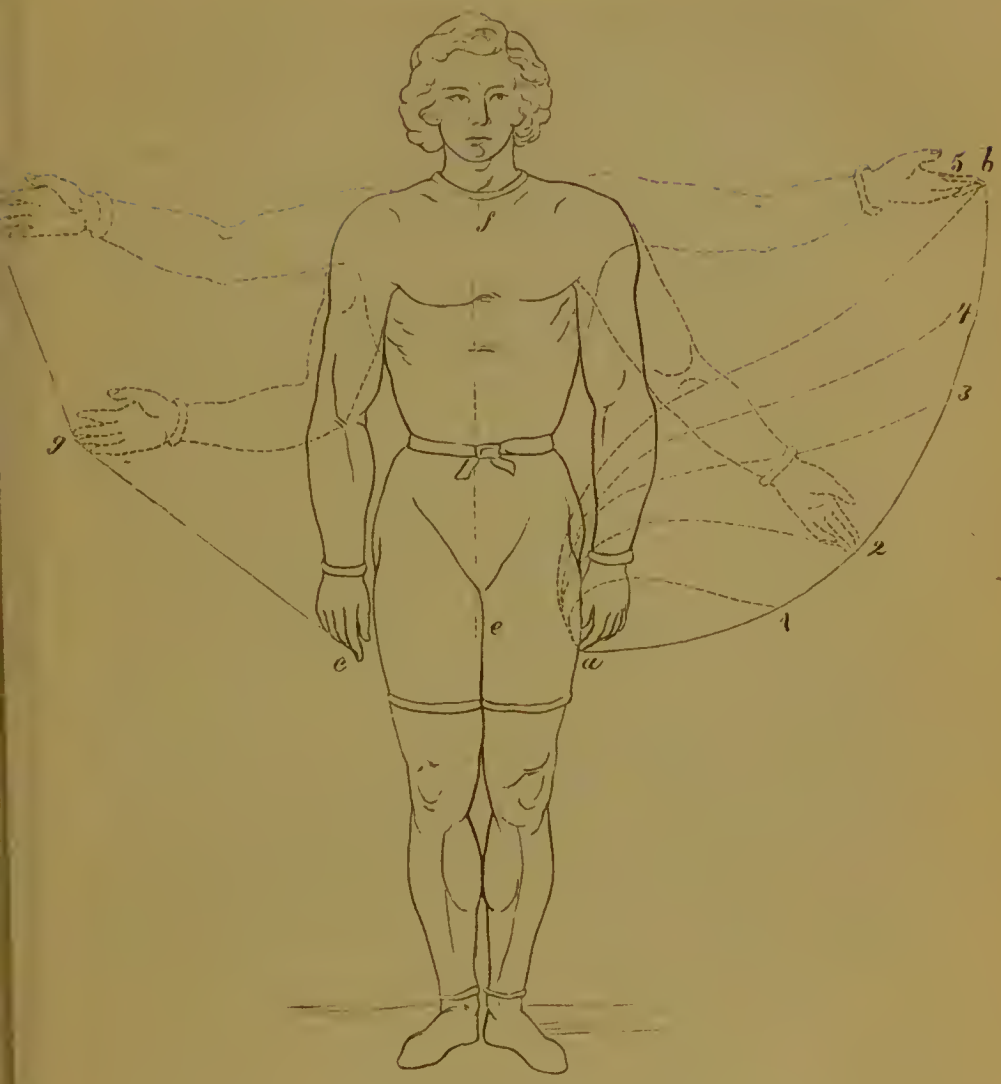


Fig. 32.

In der Form dieser Schönheitslinie nun müssen alle Bewegungen der Arme und Hände vor sich gehen, wollen wir Anspruch auf ästhetische Bewegungen machen.

Es sollen z. B. aus der Grundstellung heraus die Hände nach einem von den bei Fig. 32 auf der krummen Linie a, b angegebenen fünf Punkten sich bewegen, so darf dies

nur auf dem Wege der dahin gezogenen punktirten Wellenlinien geschehen. Geschieht es auf dem Wege der geraden Linie e, g, d, so gerathen wir in die Puppenbewegung.

Aber selbst bei einer abwehrenden Bewegung muß die Hand aus der Grundstellung heraus auf dem Wege der Wellenlinie an den Ort der Bestimmung sich begeben, und wenn die Bewegung noch so schnell, noch so klein ist.

Dies ist die Grundregel für alle Bewegungen der Arme, und nur durch die größere oder kleinere Biegung der Linie, welche die Hand beschreibt, treten die verschiedenen Modificationen ein.

Wie häufig sehen wir bei Aufsängern, ja mitunter bei Solchen, welche schon mehrere Jahre der Bühne angehören, daß sie beim Ausbreiten der Arme, z. B. bei der Umarmung, die Arme die geraden Linien gehen lassen (Fig. 32 e. g, d). Das Unbeholfene, Eckige, Schroffe, das Komische dieser Bewegung empfindet jeder, auch der ungebildetste Zuschauer, und lacht darüber, nur weiß er nicht, woran es liegt. Man mache hingegen die Bewegung auf einer der punktirten Wellenlinien, und alles Eckige, Unbeholfene verschwindet.

Verfasser hat Kunstjünger gekannt, welche, Jahre lang bei der Bühne, nicht im Stande waren, die Arme gefällig auszubreiten, und bei seiner Bemerkung, daß sie dies nicht könnten, ganz entrüstet erwiderten: „das lerne sich nicht so leicht!" Eine einzige kurze Definition der Hogarth'schen Schönheitslinie setzte sie auf den Standpunkt, auf welchen sie ohne diese Kenntniß vielleicht noch nach Jahren nicht gekommen wären.

Soll der Arm wieder in die Grundstellung gehen, so darf dies wieder nur in der Hogarth'schen Schönheitslinie geschehen.

Auch hier können Modificationen eintreten, die von Individualität, Situation und dem Zeitmaße abhängen, aber doch nie so weit gehen dürfen, daß der Grundcharakter der Bewegung verwischt wird.

Bei dieser Bewegung giebt nun die Hand den Impuls. Ist die innere Handfläche nach oben gekehrt, so wendet sich die Hand langsam und geht, indem der Arm sich gleichsam in sich selbst hineinzieht und die Finger die Richtung

leicht nach oben annehmen, in Wellenlinie in die Grundstellung zurück. War die äußere Handfläche nach oben gekehrt, wie z. B. bei der Bewegung des Segnens und in ähnlichen Fällen, so zieht sich die Hand, mit leicht gebogenem Ellenbogen, in einer mehr geraden Linie in die Grundstellung. Es folgt hieraus, daß bei jeder Bewegung aus dem Zustande der Ruhe (Grundstellung) nach außen der Oberarm, bei jeder Bewegung in den Zustand der Ruhe, also bei jedem Heranziehen der Arme in die Grundstellung die Hand den Impuls geben muß.

In Beobachtung dieser Formen liegt das einzige Mittel, zu graciösen, würdevollen Bewegungen zu gelangen.

Es ist nicht nöthig, mit schülerhafter Gewissenhaftigkeit und Engherzigkeit diese Linien einzuhalten, aber der Grundcharakter derselben muß unter jeder Bedingung beibehalten werden.

Man hüte sich jedoch, die Biegung der Wellenlinie zu stark sein zu lassen, also wie Nr. 7, Fig. 30; man geräth dann zu leicht in die Gefahr, schlangen- oder wurmförmige, oder Windmühlenflügel-Bewegungen zu machen und wird lächerlich. Auch vor allzu kleinen Biegungen, wie Nr. 2 und 1, Fig. 30, nehme man sich in Acht, man geräth sonst in die gerade Linie, wodurch die Bewegungen ärmlich werden.

Schon Riccoboni (welcher keinem dramatischen Kunstjünger fremd sein sollte) spricht in seiner Art du Théâtre in ähnlicher Weise über die Armbewegungen. Verfasser hat dies vielfach verspotten und als Zopf und Pedanterie bezeichnen hören; aber abgesehen davon, daß Alles, was Regel heißt, so leicht dem Spotte verfällt, vergaß man ganz und gar, daß diese Regel eine Grundregel ist, die verschieden modificirt werden kann, ja muß. Man mache die Bewegung wie man wolle, sie muß, soll sie nicht eckig, daher unplastisch werden, mehr oder minder diesen Weg gehen.

Man beobachte die Grazie einer Tänzerin, die bewunderungswürdige Leichtigkeit und die runden Bewegungen ihrer Gliedmaßen; man lasse sich die Grundregeln aller dieser Bewegungen zeigen, aus welchen jene vortheilhaften Eigenschaften hervorgegangen sind — wir sind überzeugt, das Wort „Pedanterie" wird gewissen Leuten noch zu wenig bezeichnend sein. Und dann frage man sie, ob ohne Grundregel sie im

Stande gewesen wäre, das zu lernen, was uns an ihr so gefällt, was uns zur Bewunderung hinreißt. — Den Vorwurf der Pedanterie kann Jeder sehr leicht dadurch zurückweisen, daß er die Regel so lange übt, bis die Bewegung leicht und gefällig geworden.

Die Manier der meisten Lehrer, für alle menschlichen Leidenschaften, des Schmerzes und der Freude gewisse Bewegungen einzustudiren, haben wir schon am Anfange dieses Buches als durchaus falsch bezeichnet. Nur mit einer richtigen, wenn auch pedantisch scheinenden Grundregel ist dem Schüler gedient. Nur dadurch kann man ihn in den Stand setzen, die feineren Nüancen selbst zu finden und seine Originalität zu wahren. Nur wenn ich ein Thema ganz genau kenne, kann ich Variationen über dasselbe machen.

In der ästhetischen Plastik ist es nicht gestattet, bei Darstellung einfacher, leidenschaftsloser Empfindungen die Armbewegungen über Schulterhöhe, also (wie wir im Tanze sagen) über das niedere Port de bras (s. Fig. 27, 4, 4) gehen zu lassen. Alle Empfindungen, welche sich nicht in exaltirten Ausbrüchen zeigen, müssen daher ihren Ausdruck in Betreff der Armbewegungen innerhalb folgender Positionen der Arme erhalten: der ersten und zweiten Position, und der dritten Position a (s. Fig. 68 a [S. 182], der Raum zwischen a, d, e, und Fig. 27, der Raum zwischen 1 und 4), d. h. auf dem Terrain, welches die Hände aus der Grundstellung heraus in Schulterhöhe seitwärts und vorwärts beschreiben können.

Wie unschön, wie stümperhaft sieht es aus, wenn Tamino auf Papageno's Frage: „Wer wird uns Antwort geben?“ folgende Bewegung bei der Antwort: „Die Götter“ macht (Fig. 33), statt einfach diese Bewegung zu machen (Fig. 34).

Leidenschaftliche, excentrische Empfindungen finden ihren Ausdruck im Bereiche des hohen Port de bras, also in der dritten Position b der Arme, d. h. in solchen Momenten gehen die Arme über die Schultern hinaus (s. Fig. 68 a, der Raum zwischen d. a, b, und Fig. 27, der Raum zwischen 3 und 4).

Diese Unterscheidung muß in der dramatischen Darstellung streng festgehalten werden, wenn man ästhetisch wirken will.

Je höher der Stand einer Person, desto niedriger und desto seltener wird die Bewegung der Unterarme und Hände sein; je niedriger der Stand, je ungebildeter die Person, desto mehr gehoben, desto häufiger wird die Bewegung sein. Der Mensch von Bildung läßt die Bewegung im gewöhnlichen Conversationston nie über die Schultergegend gehen.

Fig. 33.

Fig. 34.

Die Bewegungen der Arme dürfen nicht stoßweise stattfinden, sie dürfen nicht vereinzelt geschehen, es muß eine aus der andern (und zwar durch sanfte Uebergänge) hervorgehen; und wie ein Musikstück nicht willkürlich abgebrochen werden darf, so darf auch eine Bewegung nicht plötzlich enden, sondern sie muß, sollen wir uns eines musikalischen Gleichnisses bedienen, verhallen; außer wenn Schreck oder irgend ein Ereigniß die Bewegung plötzlich abbricht.

Je edler eine Natur, je höher von Stande, desto gleichmäßiger, runder und gefälliger werden die Bewegungen sein; je unedler oder je niedriger von Stande, desto ungleichmäßiger, eckiger, unruhiger werden sie sein. Der erste Grundsatz bei den Armbewegungen ist: so wenig Bewegungen als möglich.

Ein französischer Schriftsteller sagt: „Die Würde hat keine Arme“. In diesen paar Worten, richtig aufgefaßt, liegen alle Regeln.

Sollen die Hände vor dem Körper gefaltet werden, so muß auch da eine strenge Regel befolgt werden. Die Grundregel ist: Die gefalteten Hände dürfen sich nur auf dem Raum bewegen, welchen die Linie e f bei der Fig. 32 in der Mitte des Körpers anzeigt, und ausnahmsweise in der dritten Position a (s. Fig. 68 a, a). Dabei müssen im ersten Falle die Ellenbogen immer leicht und gefällig (nicht

Fig. 35.

Fig. 36.

angepreßt) an dem Körper bleiben (Fig. 36); nur im letzten Falle folgen sie den Unterarmen vor den Körper, wie bei Flehen und Bitten, aber durchaus nicht nach den Seiten hin. Ganz falsch, gegen alle Regeln der Plastik ist es, die gefalteten Hände bis vor die Nase und noch dazu mit wagerecht von sich gestreckten Ellenbogen in die Höhe zu bringen (was bei ganz bedeutenden Darstellern öfters zu sehen ist) (Fig. 35).

Ganz abgesehen davon, daß es unplastisch ist, so wird auch dadurch der Ausdruck des Gesichtes, welcher in solchen Momenten die Hauptsache ist, verdeckt.

Sonderbar, obgleich die Plastik dies gebieterisch fordert, sehen wir bei einer in Deutschland bekannten, sonst tüchtigen Prima Donna diese

Bewegung als Lieblingsstellung. Also ein Verstoß gegen die Elementargesetze der Plastik.

Der höchste Punkt, bis zu welchem die gefalteten Hände geführt werden dürfen, ist Fig. 32, f.

Streckt man sie flehentlich von sich, so dürfen sie wohl vor den Körper, doch nicht über den genannten Punkt gehen, aber immer muß dabei die Regel beobachtet werden, daß die Ellenbogen nicht seitwärts hinausgehen. Nur in Momenten der Verzweiflung dürfte es gestattet sein,

Fig. 37.

Fig. 38.

die gefalteten Hände über den Kopf zu heben. In diesem Falle wenden sie sich dann in der Gesichtshöhe, ohne sich zu lösen, mit der innern Fläche nach oben, nur noch mit den Fingern verbunden, und steigen bis über den Kopf.

Um mit den Armen und Händen Parallelen (die in der Plastik nicht vorkommen dürfen) zu vermeiden (s. Fig. 37), achte man genau darauf, daß, sowie man activ wird, ein Arm oder eine Hand immer etwas anders liege, als die andere (s. Fig. 38).

Hat man die Hand als Betheuerung auf die Brust zu legen, so darf dies nicht mit zusammengepreßten, nicht mit gespreizten Fingern geschehen, sondern Daumen und Zeigefinger müssen sich leicht und gefällig von den zwei zunächst

liegenden, geschlossenen (aber nicht zusammengepreßten) Fingern absondern; ebenso muß dies der kleine Finger thun, nur in geringerem Grade. Man legt die Hand auf die Herzgegend (siehe Fig. 39) und nicht, was so häufig geschieht,

Fig. 39.

Fig. 39 a.

auf den Busen, oder bei Männern auf die obere Brust. Legt man beide Hände auf die Brust, so kommt die eine auf die Herzgegend, die andere darüber (siehe Fig. 39 a).

Nach Entwickelung dieser einfachen Gesetze der Plastik wird es uns gestattet sein, einige von den massenhaften

Verstößen gegen diese Gesetze, so wie einige Unarten anzuführen, die man sich allzuoft zu Schulden kommen läßt.

Viele junge Darsteller sind jedenfalls im Zweifel, wo ihre inneren Organe liegen. Denn wenn z. B. Tamino singt: „ich fühl' es" und die rechte Hand dabei leidenschaftlich an die linke Schulter legt, indem er den Ellenbogen wagerecht nach vorn streckt (Fig. 40), so muß man unbedingt glauben, dieser hat das Herz ausnahmsweise dort liegen.

Oder wenn Pamina singt: „Ach, ich fühl's, es ist verschwunden", und statt einfach die Hand oder beide Hände an

Fig. 40

Fig. 41.

ihr Herz zu legen, mit beiden Händen sich den Busen bedeckt, und zwar in der Gegend, wo der Hals beginnt (Fig. 41) — was soll man dann von dem Gefühl der Pamina sagen?

Der Unarten giebt es so viele, daß wir sie nur aufzuzählen brauchen, um vor ihnen zu warnen:

Fortwährendes Reiben der Hände,
In die Seiten stemmen,
In die Taschen stecken,
An den Nägeln kauen, oder diese begucken, um eine Verlegenheitspause auszufüllen,
Daumen drehen,
Betasten der Möbel, Gegenstände und Menschen,

An den Knöpfen Dessen spielen und drehen, mit dem man spricht,

Fortwährend an der Uhrkette spielen,

Zusammenlegen der Hände auf dem Rücken, unter dem Rocke u. s. w.

Um die Grundregel der Armbewegungen (also: das Port de bras) leicht und gefällig ausführen zu können (denn kann er dieses nicht, so kann er die Bewegungen nie plastisch schön gestalten), übe der Schüler das Port de bras unaufhörlich (Fig. 27). Hat er dies gethan, hat er eine solche Fertigkeit darin erlangt, daß das Ganze ihm zur bewußtlosen Gewißheit geworden, so kann er sicher sein, daß er (selbst wenn er noch gar nichts von Armbewegungen in der Geberde weiß) nie eckige, steife, schroffe, plumpe oder überhaupt unbeholfene Bewegungen machen wird, ja nicht einmal machen kann, wenn er es nicht mit Absicht thut, um zu charakterisiren. Denn er wird, ja er muß bei jeder, bei der kleinsten, unscheinbarsten Bewegung, die er macht, immer das Gefühl der Grundbewegung haben. Natürlich darf dieses Bestreben nach der Grundbewegung nicht zu weit gehen, sollen nicht, wie wir bereits gesagt, permanente „Windmühlflügel-Bewegungen" zum Vorschein kommen. Es darf überhaupt kein Bestreben mehr sein, sondern die Regel muß so in das Blut übergegangen sein, daß man sie nicht mehr gewahrt, daß das Ganze das unmittelbare, warme Leben athmet.

Hätten die meisten unserer dramatischen Kunstjünger und Kunstjüngerinnen, bevor sie die Bühne betraten, das Port de bras tüchtig geübt, so würde das Publicum weniger durch die sonderbarsten, verschrobensten, spitzen und plumpen, jedes ästhetische Gefühl verletzenden Bewegungen beleidigt und gepeinigt werden. Man hört allerdings von solchen jungen Künstlern fortwährend die Entschuldigung: „Ja, ich bin noch zu kurze Zeit bei der Bühne; es wird sich schon abschleifen" u. s. w. Es soll sich aber nicht erst abschleifen, es soll schon abgeschliffen sein,

ehe man vor das Publicum tritt. Das ist doch das Geringste, was das Publicum verlangen kann; denn dasselbe bezahlt sein Entrée nicht, um unangenehm berührt zu werden, um Zeuge von schlechten gymnastischen Versuchen zu sein, Versuche, die, da sie von keiner Regel dictirt sind, auch nie (oder nur in den allerseltensten Fällen) zu wahren ästhetischen Bewegungen führen können.

§ 2. Das Gehen.

a) Gehen im Allgemeinen.

Die Mechanik des Gehens kennen wir; wir wollen dasselbe nun vom ästhetischen Standpunkt aus betrachten. Bei dem Gehen ist genau darauf zu achten, daß der Oberkörper nicht mit jedem Schritt herüber und hinüber, vor- und rückwärts geworfen wird, sondern daß die Bewegungen der Beine (von den Hüften beginnend) den Oberkörper, der nur leicht nach vorn geneigt sein darf, in keiner Weise alteriren. Es muß ferner eine gewisse Gleichheit in der Größe der Schritte und dem Tempo beobachtet werden, d. h. die Größe der einmal begonnenen Schritte muß immer dieselbe bleiben, und nie dürfen große und kleine Schritte mit einander abwechseln, weil dadurch dem Beobachter jedes Gefühl der Ruhe und des Anstandes genommen wird. Unarten im Gange, wie sie Affectation, Steifheit der Gliedmaßen oder Trägheit u. s. w. hervorbringen, giebt es massenhafte, z. B.:

Gehen mit steifen Beinen,

Gehen mit zu frühem Aufsetzen der Fußspitzen, oder der Ferse,

Gehen mit Ueberhängen des Oberkörpers,

Trippelndes Gehen,

Tanzendes, hüpfendes Gehen,

Gehen wie auf Gummisohlen, so daß der Gehende bei jedem Schritte oder immer mit einem bestimmten Fuße in die Höhe schnellt,

Gehen mit steifem Kreuz,
Gehen mit steifen, vorgehaltenen oder besonders arbeiten den Armen (Schlänkern),
Zu schnelles Gehen,
Schleichendes oder schleppendes Gehen,
Zu starkes Auftreten u. s. w.

Wir halten uns nicht länger bei all' diesen Unarten auf; es genügt, sie zu nennen, um Jedem (da er nun die einfachen Gesetze des Gehens kennen gelernt) einen Abscheu vor diesen Unarten beizubringen.

Einer Gangart jedoch müssen wir noch Erwähnung thun, welche, dem Himmel sei Dank, seit längerer Zeit schon von der Bühne fast verschwunden ist, und in früheren Zeiten den sogenannten „tragischen" oder „Heldenschritt" charakterisirte. Der ausschreitende Fuß wird mit einem gewissen Stoße niedergesetzt, und nachdem unmittelbar darauf der andere Fuß auf seiner Spitze in stoßähnlicher Weise einen halben Schritt nachgeschliffen, tritt eine kleine Pause ein, bis der nächste Schritt in ganz ähnlicher Weise vorgenommen wird.

In seiner vollen Glorie war dieser Schritt am Anfang dieses Jahrhunderts, wie Verfasser dies vor längerer Zeit an alten, tüchtigen Schauspielern gesehen, welche nicht mehr im Stande waren, eine Heldengestalt anders darzustellen. Aber auch heutigen Tages sehen wir noch hie und da die Rudera dieses Schrittes, und wünschen wir sehr, daß auch diese verschwinden möchten, um dem einfachen, natürlichen Gehen Platz zu machen.

b) Gehen der Damen mit langem Kleide, vor- und rückwärts.

Wer hätte nicht oft im Leben und auf der Bühne Damen mit langen Kleidern gesehen, welche bei sechs Schritten, die sie thaten, nicht mindestens einmal zu fallen drohten, indem sie auf ihr eigenes Kleid traten? Da wir dies im Leben und auf der Bühne mehr oder weniger sehen, so könnten wir am Ende zu der Schlußfolgerung kommen, es sei nicht zu ändern, die armen Damen müßten eben diesem Schicksale sich fügen. Aber wer nur ein wenig nachdenkt, wird, nach unseren aufgestellten Gesetzen über das Gehen,

die Ursachen sehr bald finden. Solche Damen gehen eben falsch, d. h. sie treten mit der hinteren Ferse (Fig. 9, a) zuerst auf und schlagen dann mit der Fußspitze nach; haben überhaupt ein energieloses Gehen. Das Treten auf's Kleid ist keine unabänderliche Sache, sondern kann und muß mit Leichtigkeit vermieden werden. Wir sagen muß: denn wer wird es schön, ja nur schicklich finden, den vorderen Theil des Kleides immer in der Hand zu tragen (das gewöhnliche Mittel vieler Damen, um nicht darauf zu treten).

Welchen Anblick würde z. B. eine Iphigenie gewähren, welche, in den heiligen Hain tretend, mit der einen Hand den Schleier malerisch in die Luft haltend, mit der andern vorn das Kleid aufhebend, oder mehreremale auf dasselbe tretend, ihren Monolog: „Heraus in eure Schatten, rege Wipfel" u. s. w. begönne? — Wie aber können die Damen dem entgehen? Auf folgende Weise: Muß bei dem gewöhnlichen Gehen schon genau darauf geachtet werden, daß der Fuß sich nicht mit der hinteren Ferse (Fig. 9, a) zuerst niederlasse, sondern mit der unteren Ferse (Fig. 9, b) und dem Ballen ziemlich zu gleicher Zeit aufsetze, so ist dies in vorliegendem Falle noch viel nöthiger. Man muß mit auswärtsgekehrter, stark nach unten gehaltener Spitze das Ausschreiten mit entschiedener Accentuation geschehen lassen; so zwar, als ob man den Willen hätte, mit jedem Schritt das Kleid vor sich hinzustoßen. Thut man dies nicht, setzt man zuerst die Ferse auf den Boden und schlägt mit der Spitze nach, oder fehlt dem Ausschreiten die nöthige Energie, so ist es unvermeidlich, auf das Kleid zu treten, und kein Zittern und Wünschen, daß dies nicht geschehe, kann davor bewahren.

Man muß daher, wenn man im gewöhnlichen Gehen schon geübt ist, nun in langen Kleidern Gehübungen vornehmen, man gehöre der Bühne oder dem Privatleben an, will man anders den Eindruck der Noblesse machen.

Das Rückwärtsgehen geschieht in derselben Weise, wie es (Erste Abth. c, 2 b) beschrieben; nur ist hier genau auf Eins zu achten: die Spitze des Fußes, welchen man zurück setzt, muß so weit als möglich auswärts gehalten und mit der Breitseite des Fußes das Kleid mit jedem Schritt gleichsam zurückgehoben werden. Auch müssen die Füße nicht in gerader Linie rückwärts, sondern mehr nach außen gehend, zurückgesetzt werden.

Diese Vorschriften sind von meinen Schülern als sehr praktisch befunden und sofort adoptirt worden; und Viele, die schon längere Zeit der Bühne angehörten erklärten mir, die Sorge dafür, sich in einem langen Kleide nicht auf dasselbe zu treten, hätte ihnen schon manche Rolle verdorben. Diese Sorge hätte wie ein Alp auf ihnen gelegen, und durch die Kenntniß des richtigen Gehens wären sie nun davon befreit.

Die Uebungen in einem langen Kleide müssen aber sehr oft geschehen, man muß darin eine solche Gewandtheit erlangen, daß man dem Beschauer den Eindruck macht, als habe man nie ein anderes getragen: während es doch bei vielen Damen aussieht, als trügen sie zum Ersten male ein langes Kleid. Eine Dame auf der Bühne darf uns nie diesen Eindruck machen, will sie haben, daß wir sie für in der Sphäre, in der wir sie vor uns sehen, heimisch halten sollen.

c) Das Aufnehmen des Damenkleides (im Gehen).

Es ist unschicklich und unschön, wenn dies vorn oder an beiden Seiten zugleich geschieht. Ist man genöthigt, (auf der Straße des schlechten Wetters wegen, auf der Bühne bei Darstellung solcher Situationen) das Kleid aufzunehmen, so faßt man mit Daumen und Zeigefinger das Kleid an der Seite, rafft leicht und gefällig dasselbe mit den übrigen Fingern in Falten zusammen, führt diese an Daumen und Zeigefinger heran, und mit etwas nach vorn gezogenem, leicht gebogenem Arm hebt man das Kleid ein wenig. Dies ist die gefälligste, anständigste Manier, das Kleid aufzunehmen.

Für die gegenwärtige Mode, welche eine außergewöhnlich lange Schleppe auch an den Straßenkleidern gebieterisch fordert,

unterläßt der Verfasser, positive Regeln aufzustellen; er begnügt sich mit folgenden negativen: Die Dame fasse ihre Schleppe wie sie wolle, so hat sie unter allen Umständen zweierlei zu vermeiden: 1) die Schleppe so zu halten, daß die innere (Futter-) Seite derselben nach außen kommt, und 2) daß die Unterkleidung durch die weggezogene Schleppe zu weit sichtbar wird.

d) Rechts- oder Linkswenden (im Gehen).

Will der Ausschreitende seinem Gehen eine andere Richtung geben, z. B. nach einer oder der anderen Seite hin, so darf er nicht den einen Fuß über den andern setzen, sondern der der Seite zunächststehende Fuß muß den ersten Schritt nach der neuen Richtung ansetzen: also in der Richtung links der linke, in der Richtung rechts der rechte. Die Wendung geschieht auf dem Ballen des stehenden Fußes.

e) Rechts- oder Linkswenden (im Stehen).

Wenn man, zwischen zwei Personen stehend, bald mit der einen, bald mit der anderen zu sprechen hat, so wendet man sich, nur die Fersen vom Boden hebend, auf beiden Ballen, so daß rechts der rechte und links der linke Fuß in der vierten Position steht.

Jede Spur von Plastik ist verschwunden, wenn man bei einer einfachen Wendung von rechts nach links oder umgekehrt mehrere Schrittbewegungen macht.

f) Seitwärtsschreiten.

Hat man (aus dem Zustande der Ruhe, einer Person oder Sache ausweichend) einen oder mehrere Schritte seitwärts zu schreiten, so geht man (ohne sich zu wenden) mit dem seitwärts ausschreitenden Fuße in die zweite Position und zieht den andern Fuß in die fünfte, ja über die fünfte Position, hinter den seitwärts gesetzten Fuß hinaus;

geht dann wieder in die zweite und zieht den andern Fuß in die erste heran. Ein Setzen des einen Fußes in oder über die fünfte Position hinaus vor den andern beweist Mangel an Grazie. Sehr unbeholfen und unschön sieht es aus, wenn man für zwei Schritte seitwärts den ganzen Körper wendet, den man dann natürlich, wenn man die zwei Schritte gethan, wieder umwenden muß.

Damen mit langen Kleidern haben auch hier die genauen Vorschriften zu beobachten, welche wir beim Vorwärtsgehen kennen gelernt, d. h. der seitwärts ausschreitende Fuß muß mit Entschiedenheit gesetzt werden.

ff) Seitwärtsschreiten mit Verbeugung.

Hat man dem unter f) Beschriebenen eine Verbeugung hinzuzufügen, so muß man zur Seite treten, sich zu Dem, vor welchem man sich zu verbeugen hat, wenden, und dann die Verbeugung machen. Es genügen dazu gewöhnlich zwei Schritte. Der erste Schritt geschieht nicht, wie unter f) beschrieben, in die zweite Position, sondern (weit ausschreitend) seitwärts vorwärts in die vierte Position, den Schwerpunkt auf diesen Fuß übertragend, sich wendend, und den andern Fuß über die fünfte Position hinter den stehenden Fuß heranziehend, welcher sofort in die zweite Position schreitet und dadurch den vorbereitenden Schritt zur Verbeugung thut.

Ist die Ursache, welche uns zum Ausweichen nöthigt, eine solche, daß zwei Schritte nicht genügen, so schreitet man zwar gleichfalls mit Wendung seitwärts-vorwärts in die vierte Position, aber der heranzuziehende Fuß geht (statt in die fünfte Position hinter den stehenden Fuß) nur in die erste Position, und, ohne Niedersetzen, einen Schritt rückwärts, dem sich nun, je nach Nothwendigkeit, zwei, drei oder vier Schritte rückwärts anschließen. Der

letzte Schritt geschieht (als Vorbereitung zur Verbeugung) seitwärts in die zweite Position und, den andern Fuß in die erste Position heranziehend, geschieht die Verbeugung.

Die moderne Dame thut den letzten Schritt nicht seitwärts (denn das moderne Damencompliment ist ja die kleine Révérence der Rococo-Zeit, welche ohne seitwärts zu schreiten ausgeführt wurde), sondern setzt den zuletzt heranzuziehenden Fuß in die dritte Position, und sofort erfolgt die Verbeugung mit „Biegen" der Kniee, Zurücksetzen des einen und Heranziehen des andern Fußes. (Siehe das moderne Compliment, Vierte Abth. § 9 C).)

g) Umkehren (im Gehen).

Will der Gehende umkehren, so wendet er sich, während beide Füße in ausschreitender Stellung auf dem Boden stehen, nach der Seite des zurückstehenden Fußes auf dem Ballen, mit leicht gehobener Ferse, um.

Durchaus falsch ist es, den vornstehenden Fuß im Umwenden über den zurückstehenden zu setzen, wodurch dem Beschauer ein unästhetischer Anblick bereitet wird.

Durchschreitet der Gehende die Breite der Bühne, und soll sich umkehren, um denselben Weg zurück zu machen, so muß die Wendung immer mit dem Gesicht zum Publicum geschehen, d. h. der dem Publicum zunächststehende Fuß muß immer in dem Moment der Wendung zurückstehen. Ist dies nicht der Fall, so kann man sich nur durch Uebersetzen des vornstehenden Fußes über den zurückstehenden, oder in dem man sich mit dem Rücken zum Publicum gleichsam um seine eigene Achse dreht, umwenden; dies darf aber nur geschehen, wenn die Situation eine solche Wendung unbedingt erfordert.

Wenn auch die Schranken gefallen sind, welche vor einem halben Jahrhundert dem dramatischen Darsteller nicht gestatteten (ohne den Vor-

wurf der Unanständigkeit auf sich zu laden, sich mit dem Rücken zum Publicum zu wenden, wenn auch diese wirklich zu weit gehende Rücksicht einer freieren, natürlichen Bewegung gewichen ist, so sind doch die Gesetze der Schönheit nicht von der Bühne verschwunden, und dürfen auch nie verschwinden. Und unschön ist und bleibt es, ein Bein über das andere zu setzen oder mit der rechten Hand über den Körper nach links und umgekehrt sich zu bewegen, was wir später kennen lernen werden.

h) Umkehren (im Stehen).

Soll man sich im Stehen umkehren, so muß dies auf folgende Weise geschehen:

Steht man in der vierten Position, so muß die Wendung stets nach der Seite des zurückstehenden Fußes geschehen. Und zwar, während der vornstehende Fuß die ganze Wendung auf dem Ballen macht, bleibt der zurückstehende Fuß nur die Hälfte der Wendung auf dem Ballen, und die andere Hälfte geschieht auf dem Absatz, während die Zehen nach außen gewendet werden.

Steht man mit den Fersen aneinander (erste Position) oder nur in gleicher Linie (zweite Position), so muß, vor dem Umkehren, der eine Fuß einen kleinen Schritt rückwärts thun, und die Wendung in demselben Moment nach dieser Seite hin erfolgen.

i) Umkehren bei Personen weiblichen Geschlechts.

Trägt eine Dame ein Kleid mit einer Schleppe, so muß Folgendes genau beachtet werden. Steht sie in der vierten Position, der rechte Fuß vorn, so muß vor dem Umkehren dieser vornstehende Fuß in der vierten Position rückwärts gehen (entgegengesetzt dem gewöhnlichen Umkehren, welches, wie wir gesehen, stets nach der Seite des zurückstehenden Fußes geschehen muß), und zwar mit einem entschiedenen Accent, und schon mit der beginnenden Wendung, wodurch

die Schleppe etwas nach hinten und bei Seite gestoßen wird*); in demselben Moment, ohne Unterbrechung, geschieht nach der Seite des eben zurückgesetzten Fußes die ganze Wendung und zwar bei dem zurückgesetzten Fuß auf dem Ballen, bei dem andern auf dem Absatz. Nun darf nicht der rechte Fuß den ersten Schritt thun (denn dann ist man sicher, daß man auf die Schleppe tritt), sondern der zurückstehende linke Fuß muß in der Richtung halb seit- und halb vorwärts den ersten Schritt thun.

Steht sie in der vierten Position mit dem linken Fuß vorn, so muß selbstverständlich der linke Fuß nach hinten gehen und die Wendung nach links geschehen; diese aber immer in einem leichten Bogen.

Steht sie in der dritten, ersten oder zweiten Position, so muß der Schritt, welchen einer von beiden Füßen nach der Regel vor dem Umkehren nach rückwärts zu machen hat, größer als gewöhnlich sein und mit mehr Entschiedenheit gemacht werden. Das Ausschreiten, nach dem Umkehren, geschieht auf dieselbe Weise wie oben beschrieben, mit dem zurückstehenden Fuße halb vor-, halb seitwärts.

Das Aufnehmen der Schleppe, das links oder rechts Zerren derselben beweist die Ungewohntheit, ein solches Kleid zu tragen. Nur die Damen werden uns glauben machen, sie seien in dem Stande, welchen sie darstellen, geboren, die alle diese Fehler vermeiden und sich spielend in solchen Kleidern bewegen.

---

*) Verfasser kann nicht unterlassen, hier mitzutheilen, daß er, was er durch eigenes Nachdenken gefunden (diese accentuirte Bewegung nach rückwärts), später in: „Geschichte der Tanzkunst von Czerwinski" als einen von Marcel im vorigen Jahrhundert erfundenen Schritt „coup de talon" bezeichnet fand, welcher in der Menuet beim Wenden und Zurücktreten angewandt wurde. „Das Schwierige dieses Tanzschrittes bestand indeß darin, daß bei der Ausführung desselben der Oberkörper ruhig bleiben mußte und der Bewegung des Fußes nicht folgen durfte."

k) Haltung der Arme (beim Gehen).

Eine Unschönheit in Haltung der Arme beim Gehen bemerken wir häufig, besonders bei Mädchen. Es ist dies das steife Herabhängenlassen der Arme *vor* dem Leibe und das in Folge dessen maschinenmäßige in die Höhe-Schnellen derselben bei jedem Schritte, den sie thun. Sie glauben jedenfalls, dies sei recht anständig und meinen wunders, wie schön ihre Haltung sei. Aber die Arme gehören an die *Seiten* des Körpers, und wenn es auch, wie wir zu Anfang dieser Abtheilung kennen gelernt, gestattet ist, daß bei Damen die Hände etwas weiter nach vorn liegen, so darf dies doch nur im Zustande der Ruhe (Grundstellung) (Fig. 10 a) geschehen: beim *Gehen* müssen die Arme, wenn sie keine bestimmte Beschäftigung haben, leicht und ungezwungen an den Seiten pendeln.

l) Das Oeffnen einer Thür.

Hat man eine Thür von *außen* zu öffnen, so ergreift man den Drücker des Thürschlosses, wenn dasselbe sich *linker* Hand von uns befindet, mit der *rechten* Hand, während die linke den Hut hält; der *rechte* Fuß steht auf der Thürschwelle, der linke etwas zurück, den Schwerpunkt tragend; mit einem entschiedenen, doch nicht störenden Drucke öffnend, thut nun der *rechte* Fuß den ersten (kleinen) Schritt in das Zimmer; der linke den *zweiten* (kleinen) Schritt. Sowie der Schwerpunkt nun wieder auf den linken Fuß gefallen, und der rechte in die erste Position herangezogen, hat die rechte Hand, bis jetzt den Drücker haltend, diesen losgelassen und sofort den der *inneren* Thürseite ergriffen, die Thür hinter sich schließend. Nun schreitet man links in die zweite Position *seitwärts-vorwärts*, und diesen Schritt als Vorbereitung zum Compliment benützend, erfolgt nun mit dem Heranziehen des rechten Fußes die Verbeugung.

Dadurch, daß wir den dritten Schritt ins Zimmer nach links machen, kommen wir aus dem Bereiche der Thür und entgehen dadurch der häufig vorkommenden Fatalität, von einem unmittelbar nach uns Eintretenden mit der Thür einen Schlag in den Rücken zu bekommen.

Befindet sich das Thürschloß beim Eintritt *rechter* Hand von uns, so geschieht Alles bis jetzt Gesagte umgekehrt.

Hat man eine Thür von *innen* zu öffnen (also beim Weggehen), so tritt man, sich empfehlend, seitlich-rückwärts so an die Thür heran, als wie man stand, nachdem man beim Eintritt den zweiten Schritt gethan; indem man sich nun zum Abschied verbeugt, faßt man mit der der Thür zunächst befindlichen Hand, welches dieselbe ist, mit der man geöffnet hatte, hinter dem Rücken nach dem Drücker und die Thür öffnend und an sich heranziehend schreitet man, mit demselben Fuße beginnend, mit dem man den ersten Schritt beim Eintritte that, rückwärts über die Schwelle, den innern Drücker loslassend und mit dem äußeren die Thür nachziehend und schließend.

Der Eintritt bei Personen weiblichen Geschlechts unterscheidet sich durch *einen* Schritt *mehr*.

Da die Damen ihr Compliment mit „Biegen“ (s. Vierte Abth. Große Révérence und Fig. 83) in der dritten Position beginnen und dann einen Schritt zurücktreten, so würden sie, statt aus dem Bereich der Thür zu kommen, sich dieser nur noch mehr nähern; sie müssen daher, nachdem die Thür geschlossen (während der Herr nur einen Schritt seitwärts thut), noch *zwei* Schritte thun, und zwar *seitlich-vorwärts* und, den zurückstehenden Fuß in die dritte Position heranziehend, mit „Biegen“ das Compliment beginnen.

Zur Erlernung des eben Gesagten muß man großen Fleiß verwenden; durch das bloße *stumme Eintreten* schon charakterisirt sich der Mensch.

Alles bis jetzt Gesagte bezieht sich natürlich nur auf Thüren, welche sich nach innen öffnen. Bei Thüren, welche sich nach außen öffnen, ist Folgendes zu beobachten.

Ist das Thürschloß an unserer linken Seite, so fassen wir mit der rechten Hand den Drücker, während die linke den Hut hält, und ohne einen Schritt zu thun, öffnen wir, ziehen die Thür an uns heran und vorbei nach rückwärts und, den Außengriff loslassend, den Innengriff aber fassend, treten wir über die Schwelle, die Thür hinter uns nach ziehend und schließend; sofort lassen wir den Drücker los, und einen Schritt links seitwärts schreitend, ziehen wir den rechten Fuß zum beginnenden Compliment heran.

Beim Weggehen treten wir wieder so an die Thür, wie wir standen, als wir eintraten, und seitwärts rückwärts greifend, fassen wir mit derselben Hand, wie beim Eintritt, den Drücker, und die Thür öffnend und nach innen ziehend, schreiten wir rückwärts über die Schwelle, indem wir, den Innengriff loslassend, den Außengriff fassen, und die Thür schließen.

Ist das Thürschloß an unserer rechten Seite, so geschieht natürlich Alles umgekehrt.

11) Das Eintreten eines Dieners.

Tritt ein Diener in das Zimmer seiner Herrschaft, so macht er nie ein Compliment*) (außer wenn er eine fremde Herrschaft einführt, welcher er dann sein Compliment macht); auch wenn er sich entfernt, geschieht dies ohne Verbeugung. Der Diener läßt Jeden, den er einzulassen hat, vor sich eintreten und folgt dann; nicht, wie man das öfters sehen

*) Gerade hierin sehen wir auf der Bühne die häufigsten Verstöße; da die meisten Diener bei jedem Kommen und Gehen eine Verbeugung machen.

kann, umgekehrt. Auch wenn er Jemand gemeldet und die Erlaubniß zum Eintreten für diesen bekommen, hat er nicht von innen die Thür zu öffnen, sondern er muß wieder hinausgehen und von außen die Thür für den Eintretenden öffnen.

Tritt ein Diener in ein fremdes Zimmer, so macht er, sowie er die Thür geschlossen, den Schritt seitwärts in die zweite Position zum Compliment, so daß er aus dem Bereiche der Thüre kommt, und dort stehen bleibend (außer wenn er Etwas abzugeben hat, in welchem Falle er bis auf einen Schritt Entfernung an die Person heranzutreten hat), entledigt er sich seines Auftrages.

m) Das Setzen eines Stuhles für sich selbst oder einen Andern.

Hat man einen Stuhl zu setzen, so faßt man denselben nicht von der Seite, sondern tritt vollständig hinter den Stuhl, faßt die Lehne desselben mit beiden Händen fest und bestimmt und zwar so, daß die Daumen vorn, die Zeigefinger an den Seiten und die drei übrigen Finger hinter die Lehne zu liegen kommen, hebt ihn 5—7 cm vom Boden, wendet sich dann, ohne ihn in seiner Stellung zu verändern, nach der Seite, wohin der Stuhl kommen soll (Fig. 42) und geht an den Ort der Bestimmung. Hat man einen schweren Sessel, statt eines Stuhles, zu setzen, so tritt man gleichfalls hinter denselben, hebt ihn mit seinen Hinterfüßen ein wenig vom Boden und rollt ihn auf den Rädchen der beiden Vorderfüße, mit denen jeder Sessel versehen ist, vor sich hin, bis an den Ort seiner Bestimmung.

Hat ein Diener einen Stuhl zu setzen, so setzt er diesen leicht und gefällig nieder und tritt zurück. Setzt aber Jemand den Stuhl für sich selbst, so nimmt er denselben zwei Schritte vor der Stelle, wo er hingesetzt werden soll (der Rang der Person, neben welche man sich setzt, bestimmt die Entfernung),

indem er sich selbst etwas nach der Frontseite wendet, auf die Seite, welche Dem zunächst ist, neben den er sich setzen soll, setzt ihn leicht erst auf die vorderen, dann langsam auch auf die hinteren Füße nieder (Fig. 43), schreitet darauf, das Auge auf seinen Nachbar gerichtet, nach der unter n) vorgeschriebenen Weise vor den Stuhl und setzt sich.

Fig. 42.

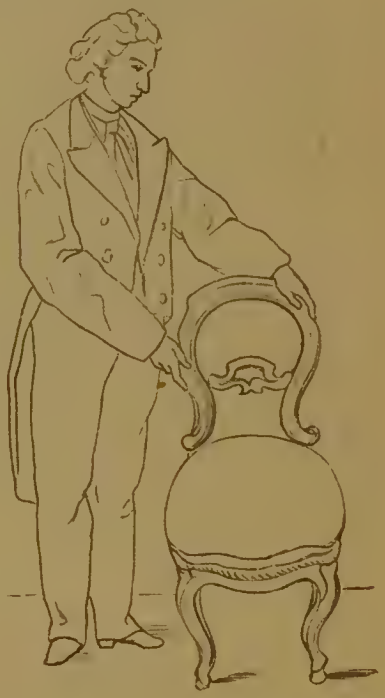


Fig. 43.

n) Das Niederlassen (auf einen schon stehenden Stuhl).

Die allgemeine Regel, wie man sich setzt (die feineren Nüancen muß man jedem Einzelnen überlassen), ist folgende:

1) Für Herren:

Hat man den Stuhl niedergesetzt und steht nun an der Seite desselben (und zwar in der Mitte zwischen dem vorderen und hinteren Stuhlbeine, in der ersten Position), so tritt

man, wenn der Stuhl links steht (wie Fig. 13), mit dem rechten, wenn er rechts steht, mit dem linken Fuße einen Schritt vorwärts (so daß dieser ausschreitende Fuß eine Fußlänge über die Linie der vorderen Stuhlbeine zu stehen kommt, den Schwerpunkt aufnehmend) und geht mit dem andern Fuß in die erste und, ohne ihn niederzusetzen, in die zweite Position (vordere Mitte des Stuhls), den Schwerpunkt auf ihn übertragend; indem man nun den andern Fuß im leichten Halbbogen in die vierte Position rückwärts setzt (wobei man mit der Wade oder dem Kniegelenk den Stuhl fühlen muß, da man sich sonst sehr leicht auf die Erde setzen könnte), den Schwerpunkt auf ihn übertragend, läßt man sich (nachdem man den vornstehenden Fuß in die erste Position herangezogen), den Kopf nach der Person gewandt, neben welche man sich setzen soll, leicht und gefällig in die Mitte des Stuhles nieder, ohne sich an dessen Rückenlehne anzulehnen.

Setzt man sich zwischen zwei Personen, von denen die eine den höchsten oder doch einen höheren Rang bekleidet als die andere, so geschieht die Wendung des Kopfes nach dieser Seite hin.

Setzt man sich aber zwischen einen Herrn und eine Dame, so gebührt, wie immer, der Dame der Vorzug.

Sich umsehen vor dem Niederlassen, um den Stuhl zu suchen, ist durchaus unpassend.

Das Niederlassen darf nicht zu rasch, nicht mit vorgebeugtem, sondern muß mit so viel wie möglich geradem (aber nicht steifem) Oberkörper stattfinden.

Hat man einen Degen oder Säbel an der Seite, so zieht man denselben, indem man sich setzt, mit der linken Hand nach vorn vor den Leib und läßt ihn, sowie man sich niedergelassen, wieder an die Seite gleiten.

Das Niederlassen im Rococo-Costüm mit Galanteriedegen ist sehr schwierig. Da diese Degen meist weit zurück

im Rockschoß stecken, und deshalb ein Vorziehen unmöglich machen, drückt man den Griff so weit nach unten und vorn, bis der Degen hinter dem Körper auf dem Stuhle ruhen kann. Bei einem Sessel muß man dies so geschickt machen, daß die Spitze des Degens auf der rechten Seite zwischen Sitz und Seitenlehne herausseht.

Alles dies muß sehr geübt werden, soll es nicht steif und unbeholfen erscheinen.

Unstatthaft ist es, mit beiden Händen die Rockschöße vorzuziehen und sich dann zu setzen, es darf dies nur ganz leicht und fast unbemerkt geschehen: besser ist es, wenn es gar nicht geschieht: der feine Mann thut es nie.

2) Für Damen:

Für Damen (welche im Rococo-Costüm, ihrer umfangreichen Kleider wegen, den Stuhl mit dem zurücktretenden Beine nicht gut fühlen können) ist es viel schwieriger, sich vortheilhaft zu setzen; auch laufen diese leicht Gefahr, mit den Kleidern den Stuhl zurück zu schieben. Sie müssen daher mit den Augen genau bemessen, ob vor dem Niederlassen ihre Entfernung von dem Stuhl so weit ist, daß die Kleider nicht schon den Stuhl zurückdrängen, und nun mit weit größerer Behutsamkeit den Schritt rückwärts an den Stuhl heran thun, ehe sie sich niederlassen. In dem Moment des Niederlassens fassen sie mit der Hand, welche der Person, neben die sie sich setzen wollen, entgegengesetzt ist, das Kleid an der Seite, ziehen es ein wenig nach vorn und lassen es in dem Moment, sowie sie sich gesetzt, wieder zur Seite fallen: die andere, der Person zunächst sich befindende Hand muß in Bereitschaft gehalten werden für den möglichen Fall des Zurückfahrens des Stuhls, in welchem Falle sie sofort nach rückwärts fassen und die Lehne des Stuhles halten muß. Setzt man sich auf ein Sopha, oder

überhaupt auf einen feststehenden Gegenstand, so kann man mit beiden Händen das Kleid leicht von den Seiten nach vorn ziehen, läßt dasselbe aber, sowie man sich gesetzt, sofort fallen.

Durchaus unstatthaft ist es, abwechselnd rechts und links mit beiden Händen mehreremale von hinten das Kleid nach vorn zu ziehen (um dasselbe nicht in unvortheilhafte Falten kommen zu lassen) und sich dann zu setzen. Ebenso unstatthaft ist es, beim Aufstehen mehreremale nach rückwärts zu fassen und durch alle möglichen Bewegungen, Heben und Wiederfallenlassen des Kleides, dasselbe wieder in Ordnung zu bringen. Hat man sich in vorgeschriebener Weise gesetzt, so kann man das Kleid beim Aufstehen ruhig in seiner natürlichen Lage lassen, ohne befürchten zu müssen, daß dasselbe derangirt sei.

o) Das Sitzen.

Hat man sich in vorgeschriebener Weise in der Mitte des Stuhles niedergelassen, so schiebt man den zuletzt herangezogenen Fuß wieder ein wenig nach vorn, so daß beide Füße und beide Kniee ungefähr dieselbe Stellung und Entfernung von einander haben, wie beim Stehen in der vierten Position; eine größere Entfernung ist unschön und unanständig, eine kleinere unbeholfen und ängstlich. Sitzt man zwischen zwei Personen, so stellt man die Füße in die dritte Position, wodurch der Körper, trotz seiner Wendungen nach links und rechts im Gespräch, sein Gleichgewicht behält, welches bei der vierten Position sehr erschwert wird. Die Arme hängen ruhig an den Seiten herab, wenn sie nicht beschäftigt sind. Kein Zeichen von feiner Erziehung ist das Aufstemmen der Arme auf die Schenkel. Der Oberkörper in gerader, nicht steifer Haltung. — Sitzt man in einem Sessel, so dürfte (vor Personen von gleichem Range) ein leichtes An-

lehnen des einen Armes auf die Seitenlehne des Sessels gestattet sein, während die andere Hand leicht und gefällig an der Seite herabhängt. Vor einer hochgestellten Person darf auch dies nicht stattfinden. Damen haben die Hände über einander liegen, wie es in dieser Abth. A) § 1 b) angegeben. Unstatthaft ist es, einen oder beide Füße zu weit vor zu schieben, so daß der Körper, den Schwerpunkt verlierend, gezwungen ist, sich an die Stuhllehne anzulegen; oder ein oder beide Beine unter den Stuhl zu schieben, oder ein Bein über das andere zu schlagen, was besonders bei weiblichen Personen im höchsten Grade unanständig ist, und doch so häufig geschieht, da sie durch ihre Kleidung, welche scheinbar nichts sehen läßt, dazu verleitet werden.

Will man nach rechts oder links im Sitzen sehen oder sprechen, so wendet sich meist nur der Kopf nach der Seite. Ist die Wendung eine bedeutungsvollere, lebhaftere, so wendet sich auch der Oberkörper leicht und gefällig mit, nie aber darf man den Stuhl mitrücken, oder die Stellung der Füße bei einer jedesmaligen Wendung ändern. Die Wendung geschieht nur im Halsgelenk oder wie wir sie in der Zweiten Abth. A) § 3 d) beim „Rumpfwenden" kennen gelernt.

Tritt Jemand ins Zimmer, so erhebt man sich zum Compliment. Je nach dem Range des Eintretenden wird das Erheben vollständig oder nur zur Hälfte stattfinden. Man vermeide dabei, dem Nachbar den Rücken ganz zuzukehren. Soll das Sitzen charakteristisch wirken, so treten die feineren Nüancen ein. Dem Vorgesetzten sitzt man mit größerer Beobachtung der Etiquette gegenüber als dem Freunde; zu Haus leichter und mit mehr Freiheit als in Gesellschaft u. s. f. Ein übertrieben höflicher, ein ängstlicher, blöder Mensch, eine Landeinfalt wird durch Setzen auf die Ecke des Stuhles, mit fest aneinanderstehenden Füßen und Beinen u. s. f. charakterisirt.

p) Das Rücken des Stuhles.

Will man während des Sitzens seinen Stuhl nach links oder rechts rücken, so darf das bei Herren nicht dadurch geschehen, daß man mit der Hand zwischen die Beine fassend den Stuhl ergreift (leider ein im Leben wie auf der Bühne fast immer vorkommender Verstoß), sondern die an der Seite befindliche Hand, nach welcher gerückt werden soll, faßt an der Seite unter den Stuhl und zieht ihn, indem man sich selbst ein wenig erhebt, an den Ort der Bestimmung. Dies kann natürlich nur geschehen, wenn die Strecke, welche der Stuhl seitwärts soll, ein, höchstens zwei Schritte lang ist. Ist sie länger, so muß man vollständig aufstehen, hinter den Stuhl treten, denselben (nach der unter m) vorgeschriebenen Regel) ergreifen, an den bestimmten Ort setzen und dann seinen Platz wieder einnehmen; während dieser ganzen Manipulation erfordert der Anstand, daß das Auge auf dem- oder denjenigen ruht, neben welche man sich zu setzen hat.

q) Das Aufstehen.

Will man sich von dem Stuhl erheben, so zieht man den vorgeschobenen Fuß ziemlich nahe an den andern heran (dritte oder erste Position), und mit ganz leichter Beugung des Oberkörpers nach vorn erhebt man sich durch bloße Kniestreckung. Ganz unschicklich ist es, beim Aufstehen den Oberkörper weit nach vorn zu biegen und die Hände auf die Schenkel zu stemmen, als ob man helfen wollte. Saß man nur neben einer Person, so geschieht das Aufstehen, indem man (den Blick auf diese Person richtend, im Erheben schon den Körper vollständig dieser Person zuwendend) nach dem Erheben sofort einen Schritt rückwärts nach der andern Seite des Stuhles thut, dem sich nun, um die „Révérence beim Weggehen" (s. Vierte Abth.) auszuführen, je nach

Umständen ein oder mehrere Schritte rückwärts anschließen: saß man zwischen zweien oder im Kreise, so erhebt man sich und bleibt einen Moment vor dem Stuhle stehen, bis der Kreis sich löst und man dann nach der Seite des Stuhles tritt, welche den meisten Raum gestattet.

Das Heranziehen des vorstehenden Fußes vor dem Aufstehen ist unumgänglich nöthig. Verfasser bewies einem Schüler, der, schon mehrere Jahre beim Theater, niemals anständig und bequem vom Stuhle sich erheben konnte, daß der vorstehende Fuß, den er nie zurückzog, die Ursache des schlechten Aufstehens war. Durch die einzige Bemerkung: „Sie müssen den vorstehenden Fuß zuerst heranziehen!" war der Schüler von einer Unbeholfenheit befreit, welche seit Jahren ihn unangenehm beschäftigt hatte.

r) Das Wegsetzen des Stuhles

geschieht in derselben Weise, wie das Setzen des Stuhles: Man wirft den Stuhl nicht herüber und hinüber, sondern hinter den Stuhl tretend, faßt man denselben (ohne seine Stellung zu verändern), und die Augen auf Den gerichtet (besonders wenn es eine höhere Person ist), neben welchem man gesessen, trägt man ihn wieder an seinen Platz.

s) Das Knieen.

Um sicher knieen und wieder aufstehen zu können, ist es nöthig, daß wir die Uebung der Zweiten Abth. § 5 b) 3 („Stärkung der Beinmuskeln") oft gemacht haben, damit wir uns auf diese verlassen können. Das Knieen geschieht in folgender Weise: Man schreitet, jenachdem die Situation es verlangt, mehr oder weniger an die Person heran, vor welcher man knieen soll, und beugt nun das Knie des einen Beines, während man das andere Bein je nach Bedarf langsam oder schneller zurückgleiten läßt, und zwar mit nach außen gerichtetem Fuße, so daß nur die große Zehe auf

dem Boden dahin gleitet. Die Schwerlinie fällt von vorn herein in das vordere Bein, während auf die Fußspitze des anderen, zurückschiebenden Beines nur ein kleiner Bruchtheil kommt. So sinkt man auf das Knie des zurückgeschobenen Beines, welches (auf der Bühne) dem Publicum zugewandt sein muß. Der Unterschenkel des vorstehenden Beines darf mit dem Oberschenkel weder einen spitzen Winkel bilden, was geschieht, wenn man das Knie zu weit nach vorn drückt, noch einen stumpfen, was dann geschieht, wenn man den Fuß zu weit nach vorn setzt; sondern er muß einen rechten Winkel bilden. Der Fuß des knieenden Beines darf seine Spitze nicht nach unten und innen gekehrt halten, sondern nach außen und hinten, wie die Abbildung zeigt (s. Fig. 78). Der Oberkörper muß so viel wie möglich gerade (doch nicht steif) gehalten werden.

Will man sich erheben, so darf dies weder allein mit dem vorgeschobenen, noch mit dem knieenden Bein sein, sondern beide Beine (die Spitze des knieenden und die Sohle des vorstehenden) müssen den sich gerade aufrichtenden Körper tragen, so daß also die Schwerlinie in die Mitte der von beiden Füßen beschriebenen Unterstützungsfläche fallen muß.

Ist der Körper so weit aufgerichtet, daß der vorstehende Fuß den Schwerpunkt allein zu tragen vermag, so zieht man (sich vollends ganz aufrichtend) den hinteren Fuß langsam an den vorderen heran: nicht aber umgekehrt: den vorderen an den zurückstehenden.

Hebt man sich mit vorgebeugtem Oberkörper und noch dazu rasch in die Höhe, so ist es fast nicht zu vermeiden, daß die vor uns stehende Person unangenehm belästigt wird.

Hat man vor einer hohen Person, aus deren Händen man Etwas zu empfangen hat, oder bei welcher ein Hand-

kuß stattfinden soll, zu knieen, so muß man sich derselben erst auf Schrittweite nähern; alsdann läßt man sich in vorgeschriebener Weise auf ein Knie nieder.

Thut man dies zwei bis drei Schritt von der Person entfernt, so veranlaßt man dieselbe, einige Schritte zu machen, was unschön und gegen die Etiquette ist.

Auf beiden Beinen zu knieen, ist nur in folgenden Fällen gestattet:

1) Bei dem Gebet des Katholiken, woselbst es Bedingung ist.
2) In den höchsten Momenten der Leidenschaft.
3) In sehr hohem Alter.
4) Von Sclaven, oder: um den höchsten Grad der Erniedrigung anzudeuten.
5) Von Landleuten.
6) Um einen komischen Moment darzustellen, meist von Dienern und Kammerkätzchen.

Will man sich aus der Kniestellung (auf beiden Beinen kniend) erheben, so nimmt erst der dem Publicum abgewandte Fuß die Stellung ein, welche er bei der Kniebeugung auf einem Knie hat, in welchem Falle dann das Erheben in anständiger Weise vor sich geht; während im umgekehrten Falle das Auge des Zuschauers unangenehm berührt wird.

Bei dem Niederfallen auf beide Kniee darf der Oberkörper sich nicht nach vorn beugen, weil dann leicht ein Umfallen stattfinden könnte, sondern muß so viel als möglich gerade in die Kniee sinken.

ss) Etwas vom Boden aufheben.

Hat man Etwas vom Boden aufzuheben oder auf denselben niederzulegen, so darf dies nicht in einer dem „Kauern" ähnlichen Stellung mit vor- und zur Erde

gebeugtem Oberkörper geschehen (wenn eine solche nicht ausdrücklich durch die Charakteristik bedingt wird), sondern muß, wie beim „Knieen", durch Biegung des, dem Publicum abgewandten und Zurückschiebung des anderen, dem Publicum zugewandten Beines, auf dessen Knie man sinkt, vor sich gehen.

Das Erheben geschieht gleichfalls wie unter „Knieen" angegeben.

Bei rascher Ausführung obiger Handlung kommt das zurückgeschobene Bein gar nicht bis zum vollständigen „Knieen", sondern während es zurückgeschoben wird, knickt das vordere Bein, das Gewicht des Körpers fast allein tragend, rasch ein und streckt sich (mit der Elasticität einer Springfeder) wieder, indem ebenso rasch das zurückgeschobene Bein wieder herangezogen wird.

Hier und in ähnlichen Fällen tritt die Nothwendigkeit der Knieübungen, wie wir solche in der pädagogischen Gymnastik (S. 49 f.) kennen gelernt, recht zu Tage; denn ohne diese Uebungen ist man nicht im Stande, derartige Handlungen entschieden und schön auszuführen.

sss) Das auf den Boden Fallen (auf der Bühne).

So verschiedenartig die Ursachen sind, welche den dramatischen Darsteller zum „Fallen" veranlassen, so verschiedenartig sind die feineren Nüancen des Fallens selbst. — Diese dem Schüler vorschreiben zu wollen, wäre lächerlich; wohl aber dürfte — weil ich oft von meinen Schülern darum befragt worden, und dem Zwecke dieses Buches getreu — eine Grundregel hier am Platze sein, welche sich aus meiner langjährigen Schauspieler-Praxis bei mir festgestellt.

Die Motive des Fallens seien, welche sie wollen, so hat der dramatische Darsteller stets die Grundregel zu befolgen, daß er von den Füßen an zu fallen beginnt, d. h. daß er die Muskeln und Sehnen, welche „Fußbiege" und „Kniegelenk" regieren, zuerst außer Thätigkeit setzt und dem-

gemäß in die Kniee sinkt (was meistentheils seitwärts geschieht) und dann den Oberkörper fallen läßt. — Aber auch beim Vorwärts oder Rückwärtsfallen muß diese Grundregel befolgt werden. Bei dem Vorwärtsfallen ist darauf zu achten, daß beide Arme (vorgestreckt) früher den Boden berühren, als das Gesicht, um diesem gewissermaßen als schützende Unterlage zu dienen; beim Seitwärtsfallen der eine Arm.

t) Das Tragen des Herrenhutes.

In unserer Zeit, welche sich durch eine etwas zu weit gehende Freiheit und Gleichgültigkeit gegen die Gesetze des Anstandes auszeichnet, besteht auch keine bestimmte Regel, wie der Herr, wenn er sich auf längere Zeit entblößt, den Hut halten oder tragen müsse. Jedenfalls kann aber Folgendes als Regel festgestellt werden. Man halte den Hut wie man wolle, so beobachte man stets Eines genau: Man werfe ihn nicht aus einer Hand in die andere: denn gerade darin verräth man im Leben den Mann ohne Tournüre, auf der Bühne den ungeschulten Künstler; während eine sichere, bestimmte Haltung, selbst wenn sie nicht ganz streng nach den Regeln der Plastik ist, immer den Mann von Gewandtheit zeigt. Die einfachste und anständigste Art, den Hut zu halten, ist: Man fasse mit dem Daumen, Zeige- und Mittelfinger den Theil der Krempe, welche die Stirne bedeckt, und führe den Hut dergestalt an seine Seite, daß die innere Hutfläche dem Schenkel zugekehrt ist; der Arm hängt demgemäß in der natürlichen Lage zur Seite herab (s. Fig. 29 a). Unschön ist es, den Hut vor sich hinzuhalten, so daß der Gegenüberstehende in den Hut hineinsehen muß. Auch fasse man nicht in den Hut hinein, der reinlichste Hut enthält an seinem inneren Rande fettige Theile, welche Handschuhe oder Hände beflecken.

Ueber die Art, wie im vorigen Jahrhundert der Hut getragen und gehalten wurde, finden wir Andeutungen in Mercan's kleinem Werkchen. Wir lassen diese hier folgen:

„Vor allen Dingen muß man darauf aufmerksam machen, wie sehr es wider die Reinlichkeit ist, indem man den Hut in der Hand hält, mit dem Daumen in das Inwendige des Hutes oder in das Hutfutter zu greifen, denn die Unreinlichkeiten, welche sich von Puder und Pommade sowohl, als von der Ausdünstung an das Futter ansetzen, beschmutzen auch den Daumen. Der Hut muß, gleichviel, ob mit der rechten oder linken Hand, an der Spitze, oder wenn es ein runder ist, am Rande angefaßt werden. Die Finger müssen (bei einem dreieckigen Hute) auf das Obere der Spitze, und der Daumen darunter gelegt werden. Will man sich bedecken, so geschehe es, ohne daß der Kopf die geringste Bewegung mache. Die Hand, welche den Hut hält, muß, indem sie sich an der Seite erhebt, den Hut dem Haupte zuführen, aber nie der Kopf dem Hute entgegenkommen, um gleichsam Platz darunter zu nehmen. Auch beim Abziehen des Hutes vor Jemand muß die Hand erhoben, nicht aber der Kopf gesenkt werden *). Wenn man den Hut unter dem Arme trägt, so darf dies nicht so geschehen, daß eine Spitze unter dem Arme und die andern beiden hervorragend, die Hälfte des Körpers bedecken; sondern es muß die Vorderspitze des Hutes mit dem Obertheil des linken Armes so gehalten werden, daß diese Spitze gerade unter die Achsel und die anderen beiden weiter hinterwärts kommen. Dadurch erhält man sich den Untertheil des Armes und die Hand völlig frei; anstatt daß, wenn man ihn auf die oben beschriebene Weise hält, die beiden vorwärtsstehenden Spitzen nicht erlauben, die Arme zu bewegen. Will man sich nun mit dem unter dem Arme gehaltenen Hute bedecken, so muß man die Vorderspitze erst mit der rechten Hand fassen, solche hernach in die linke Hand nehmen, und so den Hut aufsetzen. Der Rand des Hutes muß auf den oberen Theil der Augenbrauen gerückt werden, ohne solche jedoch ganz zu bedecken; und die Vorderspitze muß senkrecht gegen den rechten Winkel des linken Auges gerichtet werden. Unschicklich und lächerlich ist es, wenn man auf einem Spaziergange, um Jemand zu begrüßen, den unter dem Arm gehaltenen Hut schnell in die rechte Hand nimmt, gleichsam, als wollte man sagen: „Weil ich keinen Hut auf dem Kopfe trage, so glaubt Ihr vielleicht, daß

*) Vergleiche in dieser Abtheilung später die Begrüßung der neueren Zeit. Der Verf.

ich überhaupt keinen hätte? Keineswegs! da seht, hier ist er; ich hielt ihn nur unter dem Arme."

„Grüßt man Jemand, der einem z. B. rechts begegnet, so nimmt man mit der linken Hand den Hut vom Kopfe und umgekehrt. So lange man vor Demselben mit entblößtem Haupte steht, muß die Hand, welche den Hut hält, an der Seite herunterhängen, und das Inwendige des Hutes der Kleider-Seite zugekehrt halten, jedoch nicht so nahe, daß der Rand die Kleidung berühren und solche beschmutzen könnte."

Für dramatische Darsteller sei bemerkt: daß man in der Rococo Zeit, wenn man im Zimmer oder Salon den Hut bei sich hatte, denselben immer unter dem linken Arme und zwar in der oben beschriebenen Weise, nie aber in der Hand an der Seite herabhängend trug. Hatte man einen Chapeau claque, so hielt man ihn auch mit herunterhängenden Armen vor sich hin, und zwar mit jeder Hand eine Spitze desselben zwischen Daumen und Zeigefinger. In einer Hand an der Seite herabhängend trugen ihn nur Diener.

u) Das Tragen des Fächers.

Der Gebrauch des Fächers ist sehr alt, und stammt aus Asien und Afrika, wo man sich zuerst der Palmblätter, später der Pfauen- und anderer Schweife dazu bediente. Sein Zweck war, das Gesicht gegen die Sonne zu schützen, oder sich frische Luft zuzuwehen.

Im Orient wird der große Fächer vor oder neben Denen, die sich seiner bedienen, von Sclaven getragen, den kleinen hat Jeder, besonders der Chinese, bei sich. Bei großer Hitze nimmt der chinesische Hausherr seinen Fächer, wenn er Besuch hat, nachdem der Thee getrunken, hält ihn mit beiden Händen, macht eine Verbeugung gegen die Gesellschaft und sagt: „Ich lade euch ein, euch der Fächer zu bedienen". Dann nimmt Jeder seinen Fächer. Es wäre unhöflich, keinen bei sich zu haben, denn dann würde Niemand von seinem Fächer Gebrauch machen. In

Griechenland und Rom war es Sitte, sich selbst durch die Fächer Kühlung zuzuwehen oder durch Sclavinnen zuwehen zu lassen. Im Mittelalter wurden kostbare Fächer getragen; ihr Gebrauch war so allgemein, daß er unentbehrliches Erforderniß eines gut angezogenen Frauenzimmers wurde. Es bildete sich förmlich eine Fächersprache, welche Kunst im vorigen Jahrhundert ihren Höhepunkt erreichte. Die französische Revolution schaffte den Fächer ganz ab, und erst in neuerer Zeit ist er wieder nothwendiges Requisit einer feinen Dame geworden.

Wenn man auch von den Damen der Jetztzeit nicht verlangt, den Fächer mit der Virtuosität des vorigen Jahrhunderts zu regieren, so darf man wenigstens verlangen, und verlangt es auch, daß die den Fächer Tragenden nicht nutzlos in der Luft damit herumfahren oder ihn überhaupt linkisch gebrauchen.

Wie wir in der Geberde stets Ruhe als ersten Grundsatz aufstellen, so gilt dies auch im Gebrauch des Fächers. Er wird entweder zum Luftzuwehen gebraucht, oder man hält ihn als bloßen Putz ruhig in der Hand. Immer aber muß sein Halten von Leichtigkeit und Kenntniß des richtigen Gebrauchs Zeugniß geben: oder man thut besser, ihn gar nicht zu tragen.

Die einfachste und anständigste Art, den Fächer zu tragen, finden wir in Mercan's Werkchen:

„Der Fächer muß zwischen dem Zeige- und Mittelfinger der rechten Hand so gehalten werden, daß der obere Theil, oder der eigentliche Fächer unterwärts falle. Einige Frauenzimmer halten ihren Fächer ganz gerade vor sich hin, und zwar so, daß dessen Obertheil ihnen fast das Kinn berührt. Andere wieder nehmen ihn unter den linken Arm, oder halten ihn in wagerechter Richtung vor sich hin. Alle diese verschiedenen Manieren sind gleich fehlerhaft, indem sie dem schönen und wahren Anstand, den man bei einem gebildeten Frauenzimmer voraussetzt, geradezu widersprechen."

Wenn man den rechten Oberarm senkrecht nach der Hüfte zu fallen läßt, den Unterarm ein wenig nach der Taille hin winkelt und ihn daselbst liegen läßt, so dürfte die Haltung des fächerhaltenden Armes für den Zustand der Ruhe richtig sein (Fig. 29). Aus diesem Zustande der Ruhe heraus muß jede Bewegung, welche man mit dem Fächer vornehmen will, vermittelst des Handgelenkes und nicht unter Mitbetheiligung des ganzen Unterarmes, ja vielleicht gar noch des Oberarmes, ausgeführt werden; selbst wenn die Bewegung größer werden und der ganze Arm an derselben theilnehmen soll, so muß doch der Hauptaccent in dem Handgelenke liegen.

Hier zeigt sich am auffälligsten die Nothwendigkeit der Uebung für das Handgelenk, wie wir solche in der Zweiten Abtheilung vorgezeichnet: ohne diese wird jede Bewegung mit dem Fächer eine gezwungene sein.

v) Tragen eines Stockes.

Ist man im Leben genöthigt, einen Stock zu tragen, sei es wegen Krankheit eines Beines oder wegen allgemeiner Schwäche, so bedarf es hier keiner besonderen Vorschriften: man wird ihn so tragen, wie die Natur des Uebels es verlangt. Anders ist es, wenn Mode oder eigenes Vergnügen die Ursache des Tragens ist. In solchem Falle vermeide man jedes Herumwerfen des Stockes aus einer Hand in die andere, das Legen auf den Rücken oder über die Schultern, das Fechten in der Luft u. s. w. Ist es ein leichtes Spazierstöckchen, welches man des Vergnügens wegen trägt, so ist schon eher eine spielende Bewegung gestattet: aber bei einem starken Stocke müssen alle unnützen Bewegungen wegfallen, das Tragen desselben muß den Eindruck vollständiger Sicherheit machen.

Noch viel vorsichtiger im Tragen eines Stockes muß der dramatische Darsteller sein. Vor Allem muß er durchaus

vermeiden, außerhalb des Theaters einen Stock zu tragen; schon Goethe spricht darüber. Allzuleicht gewöhnt er sich sonst an dieses Requisit, dessen Fehlen auf der Bühne ihn dann sehr genirt. Wie oft sieht man solche Künstler mit der Hand, die gewöhnlich den Stock trägt, unruhige, zweifelhafte, suchende Bewegungen machen, bis sie sich daran erinnern, daß sie auf der Bühne stehen.

Ueberhaupt muß der dramatische Darsteller sich an Nichts gewöhnen, was er auf der Bühne nicht verrichten darf. Auf der Bühne darf er einen Stock nur dann tragen, wenn der Charakter, die Situation es erfordern oder in einzelnen Fällen gestatten. Immer aber muß er von dem Grundsatz ausgehen, daß das Tragen des Stockes für den Zuschauer seine bestimmte, klar ins Auge fallende Bedeutung haben muß. Mit derartigen Requisiten sei er überhaupt sparsam, so auch mit dem Gebrauch von Brillen, Augengläsern u. s. w., es schwächt sonst ihre Bedeutung: und da, wo er sie anwendet, hat er genau zu unterscheiden, ob er eine Persönlichkeit darstellt, welche diese Requisiten (z. B. eine Lorgnette, einen Zwicker u. s. w.) wirklich nöthig hat, oder ob sie nur damit coquettirt. Im ersten Falle hat er das Glas ohne auffallende Vorbereitungen direct vor die Augen zu bringen, im letzten aber mit mehr oder weniger auffallenden Nebenbewegungen und Affectation.

Im 17. und 18. Jahrhundert spielte der Stock eine bedeutende Rolle, denn er gehörte zum vollständigen Anzug. Er bestand aus einem großen spanischen Rohre mit goldenem Knopfe und einer eben solchen Quaste und wurde unterhalb des Knopfes angefaßt, und meist in gravitätischer Weise getragen.

w) Der Gebrauch eines Taschentuches.

Während im gewöhnlichen Leben der Mensch nur dann ein Taschentuch in die Hand nimmt, wenn er dessen wirklich

bedarf, sehen wir auf der deutschen Bühne, daß es sehr oft da geschieht, wo man dessen nicht bedarf. — Bei Damen geht es noch an, theils weil es allgemein Sitte ist, das Taschentuch in der Hand zu tragen; theils weil dasselbe (gewöhnlich mit feinen Spitzen besetzt) gleichsam als Toiletten gegenstand betrachtet wird. Was aber sollen wir von einem Herrn sagen, welcher permanent mit einem Taschentuche in der Hand auf der Bühne zu sehen ist; dasselbe bald aus einer Hand in die andere, bald in die Rock (Brust oder andere) Tasche gleiten läßt; in der nächsten Secunde wieder herausnimmt, an den Mund (Bart) führt — ja, mit dem Tuche in der Hand gesticulirend vor dem Gesichte der Dame herumfährt?! Diese Unsitte ist auf der deutschen Bühne bei manchen Schauspielern so zur Gewohnheit geworden, daß sie gewisse Rollen ohne Taschentuch gar nicht spielen können.

Nur ein Laffe, ein Geck (jung oder alt) zieht jeden Augenblick sein Taschentuch und gebraucht es in obiger Weise (— möge es nun da gebraucht werden, wo der Schauspieler einen solchen darzustellen hat —); der feingebildete Mann zieht sein Taschentuch nur dann, wenn es vom Dichter zu einem bestimmten Zwecke vorgeschrieben ist (bei unvorher gesehenen Verwundungen, bei Darstellungen von Nasenbluten, in charakteristischen Momenten: um die Stirn zu trocknen u. s. w.); niemals aber, um damit zu spielen, und noch dazu vor Damen.

Ebenso wenig darf der Mann ein Taschentuch nehmen, um anscheinend seine Thränen zu trocknen (und gerade hierin bemerkt man außergewöhnliche Verstöße auf der deutschen Bühne); erstens weint der Mann nicht, und zweitens, wenn es zur Handlung unbedingt erforderlich ist, eine Thräne anzudeuten, so trocknet er dieselbe (mit dem Taschentuch) nicht.

Auch hierin gestattet die Sitte dem Weibe, was sie dem Manne verbietet.

Die Nüance des wirklichen Zweckes, der ein Taschentuch nöthig macht, darf nur der Komiker oder die Soubrette (und zwar nur in den seltensten Fällen) sich erlauben*).

x) Der Handkuß.

Als Zeichen der Achtung und Ehrerbietung erfordert er verschiedene Abstufungen in seiner Ausführung, die stets durch den Rang der küssenden Person sowohl, als durch den Rang derjenigen, welcher die Hand geküßt werden soll, bestimmt werden. Dies ist Sache der speciellen Mimik; wir betrachten den Handkuß nur vom Standpunkte der ästhetischen Plastik, und erhalten dabei zwei Arten desselben.

1) Der Handkuß des Dankes, der Bitte um Verzeihung, der Galanterie, des Liebenden. Hier ergreift der Küssende die Hand der betreffenden Person, hebt sie unbedeutend aus ihrer Grundstellung, neigt sich zu ihr herab und drückt den Kuß unhörbar auf dieselbe.

Durchaus unschicklich ist es, wenn man die zu küssende Hand, ohne sich selbst zu neigen, zu sich in die Höhe zieht, und dann den Kuß auf diese drückt, oder wenn man den Kuß selbst hört.

Dies verräth stets den Mann ohne feinen Tact. Ist die Hand der Dame mit einem Handschuh bekleidet, so küßt man niemals diesen, sondern das Handgelenk. Daß bei einer rechts stehenden Dame stets die rechte Hand des Herrn die linke Hand der Dame zum Kuß ergreift, und bei der links stehenden die linke Hand die rechte der Dame,

*) Denen, welchen diese Besprechung gar zu naiv erscheint und die dem Verfasser mit Entrüstung zurufen: „Welcher Künstler von Tact wird sich solcher Vergehen schuldig machen?" erlaubt sich der Verfasser zu erwidern: „Das Obige ist auch nicht für Künstler von Tact geschrieben, sondern für Solche, die es werden wollen".

wird in dieser Abtheilung B) § 2 β) noch näher bezeichnet werden, und dürfen wir hier nur auf dort verweisen. Obgleich diese erste Art des Handkusses im Allgemeinen stets ihre Grundbewegung beibehält, so dürfte doch ein leichter Unterschied gestattet sein, wenn Ehrfurcht und Dankbarkeit oder wenn Liebe den Handkuß dictirt. Der Liebende wird in seiner Leidenschaft die Hand der Geliebten etwas höher heben, und sich selbst nur leicht neigen, während in ersterm Falle die Hand nur wenig gehoben wird und eine vollständige Neigung zu derselben stattfindet.

2) Der Handkuß der Etiquette, besonders von niederen Persönlichkeiten gegen Höhere, bis zu gekrönten Häuptern hinauf. Hier hat der Küssende die Hand gar nicht zu ergreifen und zu heben, sondern diese wird ihm entgegen gehalten und er fährt mit seiner Hand (den Zeigefinger nach oben), ohne anzufassen, unter die küssende Hand, so zwar, daß die seinige gleichsam den Träger bildet, und drückt, ohne die dargebotene Hand im geringsten aus ihrer Lage zu bringen, den Kuß auf dieselbe. Leichte Schattirungen treten hier, wie überall, durch den höheren oder minder hohen Rang ein; dieselben vorzuzeichnen würde thöricht, ja unmöglich sein. Wir haben nur die Grundregeln anzugeben.

γ) Grundregel für die Stellung, wenn mehrere Personen auf der Bühne sind.

Sprechen mehrere Personen auf der Bühne mit einander, bilden sie eine oder mehrere Gruppen, so verlangt die ästhetische Plastik, daß dies nach einem Gesetze geschehe, und dies ist einfach folgendes: Wenn zwei Personen, neben einander stehend, längere Zeit mit einander zu sprechen haben, so haben sie ganz besonders darauf zu achten, daß die Profil-Stellung, bei welcher der Schall der Worte in die Coulisse,

und die Mimik ganz verloren geht, so viel wie möglich vermieden wird. Dies kann nur dann geschehen, wenn der jedesmal Sprechende etwas hinter dem Hörenden zurücksteht, so daß er wenigstens 3/4 des Gesichtes und der Gestalt dem Publicum zuwendet, während Letzterer, ohne den Vorwurf der Steifheit und Unnatur auf sich zu laden, en face zum Publicum stehen kann, wenn nur in Kopf und Mimik die Intention des Zuhörens ausgedrückt ist. Beide Darsteller werden daher gut thun, wenn sie gegenseitig die obige Regel dadurch befolgen, daß der Sprechende, sowie er geendet, leicht und unbemerkt einen halben Schritt vor die Linie des Andern und der Andere einen halben Schritt zurückgeht. — Natürlich kann das nur bei größeren oder bedeutungsvollen Reden geschehen, bei kurz gegliedertem Wechselgespräch stehen beide mit 3/4 Gesicht zum Publicum, ohne vor- oder zurückzuschreiten; durchaus unschön ist es, wenn beide Darsteller, neben einander stehend, die Gesichter direct ins Publicum gerichtet haben, wodurch sie an Marionetten-Figuren, die nur auf einer Linie sich bewegen können, erinnern. Es können derartige Stellungen wohl vorkommen, aber nur auf Augenblicke.

Fig. 44.

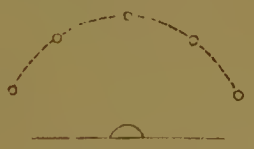


Fig. 45.

Stehen drei oder mehr Personen nebeneinander, so darf dies nie in gerader Linie (von einer Seite der Bühne zur andern gezogen) stattfinden, sondern es muß immer ein Halbkreis gebildet werden (Fig. 44 und 45). Sind 6, 8 oder mehr Personen auf der Scene, welche alle an einem Gespräch theilnehmen, so können sich, um die Monotonie

eines zu großen Halbkreises zu vermeiden, einzelne Gruppen zu 3 oder 4 in kleinen Halbkreisen bilden; alle diese aber müssen auf der Peripherie des großen Halbkreises stehen (Fig. 46).

Fig. 46.

Diese Figur zeigt 15 Personen, welche 5 einzelne Gruppen bilden und dennoch repräsentiren alle 5 in dieser Stellung nur eine Gruppe. — Welchen Anblick aber würden diese 15 Personen für den Aesthetiker gewähren, wenn sie

Fig. 47.

sich z. B. in einer geraden (Fig. 47) oder in einer dem Publicum convex (Fig. 48) erscheinenden Linie zeigten. Würden sie nicht den Eindruck der höchsten Steifheit und

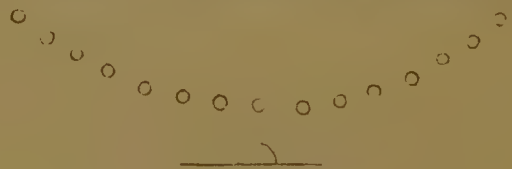


Fig. 48.

Unbeholfenheit machen? während der Halbkreis stets wohlthuend auf das ästhetische Auge wirkt*).

*) Für Diejenigen, welche in der strengen Beobachtung des Halbkreises eine pedantische Form erblicken, diene zur Beruhigung, daß derselbe nicht mit dem Zirkel abgemessen zu werden braucht; wohl aber muß das Princip des Halbkreises stets sichtbar sein.

2) Stellung des Untergeordneten.

Der auf der deutschen Bühne herrschenden Manier, den Untergeordneten immer hinten stehen zu lassen (wodurch der Höhere gezwungen ist, sich umzuwenden), wird schon von Ludwig Schröder in seinen „Vorschriften über die Schauspielkunst“ mißbilligend Erwähnung gethan.

Wir lassen diesen Heros der deutschen Bühne selbst reden: „Wenn der Bediente Jemand meldet, so bleibt er freilich an der Thür stehen, empfängt das: Er komme, oder, er komme nicht, und geht ab. Das ist in unsern Sitten gegründet. Aber für den, dem der Zutritt erlaubt ist (er sei, wer er wolle), giebt es auf der Bühne kein vorn und kein hinten, oder vielmehr ist der dem andern untergeordnet, der den vorderen Lampen näher steht. Durch diesen Stand erleichtert er der Hauptperson Sprache und Spiel“.

B) Die Mimik.

„Alle unsere Bewegungen sind blos automatisch und sagen Nichts, wenn das Gesicht dabei stumm bleibt und ihnen nicht Seele und Leben giebt.“ (Noverre's Briefe.)

Einleitung.

Mimik ist entweder das Talent, gewisse Individuen in ihrem Aeußern durch Modificationen des eigenen Körpers nachzubilden, oder die Kunst, nach Ideen Erscheinungen des Aeußern hervorzubringen, um dadurch das Innere darzustellen. Sie theilt sich 1) in Bewegungen des Gesichts: Mienenspiel, und 2) in Bewegungen der ganzen Gestalt oder einzelner Theile derselben: das Gestenspiel oder die Geberde.

Dem Zwecke dieses Buches getreu, geben wir von Allem nur die Grundzüge. Wer sich ausführlich mit diesem Thema beschäftigen will, studire das vortreffliche Werk von Engel: „Ideen zu einer Mimik“ und „Grundsätze der Mimik und Physiognomik“ von Dr. Th. Piderit, sowie Seckendorf's Vorlesungen über Mimik und Declamation.

§ 1. Mienenspiel.

a) Allgemeines.

Der menschliche Organismus hat die Fähigkeit, äußere Eindrücke in sich aufzunehmen und deren Wirkung in den Gesichtszügen zu offenbaren. Durch das größere oder geringere Maß dieser Fähigkeit unterscheiden sich die Menschen von einander. Es sind demnach die Züge des Antlitzes die Schriftzüge des Geistes. Je lebhafter die Phantasie eines Menschen, je mehr seine Seele ausgebildet, desto leichter wird ihm die Aufnahme äußerer Eindrücke und die Abspiegelung derselben in seinen Gesichtszügen sein. Der Schauspieler, der den Impuls zu den darzustellenden Eindrücken nicht wirklich von außen empfangen, wird also die lebhafteste Phantasie haben müssen, wenn er ohne wirkliche äußere Eindrücke doch deren Wirkung in seinen Gesichtszügen darstellen will. Hieraus ergiebt sich die nothwendige Folge, daß nur Derjenige Menschendarsteller sein kann, der diese Eigenschaft in hohem Grade besitzt; und ist es demnach außer allem Zweifel, daß es vergeblich wäre, Einem durch Regeln, welche man ihm giebt, jene fehlende Eigenschaft zu ersetzen.

Eine lebhafte Phantasie läßt alle Eindrücke, sowohl durch Aeußeres, als durch den eigenen Willen erzeugt, in die Gesichtszüge des Menschen treten; wo also eine solche fehlt, ist alle Beschreibung der Gesichtsmuskeln, und deren Art zu wirken, vergebens. Es führt schließlich höchstens zur Fratze.

Das Mienenspiel wird durch die Gesichtsmuskeln hervorgebracht (s. Erste Abth. „Muskeln" und die S. 121 gegebene Fig. 49): es wird daher ein rundes, volles Gesicht, dessen Muskeln in Fett gleichsam eingehüllt sind, wenig geeignet sein, Seelenzustände abzuspiegeln, denn es bleibt ihm nur das Auge, welches, so bedeutend es auch im Mienenspiel ist, allein doch nicht genügt.

Die erste Aufgabe für den Schauspieler ist, seine Gesichtsmuskeln völlig ruhig halten zu können. Wie schwer das ist, lehrt uns jede Sitzung bei einem Photographen. Man übe daher, mit Unterbrechungen, vor einem Spiegel die einzelnen Muskeln, suche aus dem völligen Zustande der Ruhe heraus jeden einzelnen Muskel, oder, wie beim Munde, jede Muskelgruppe einzeln zu bewegen, und achte genau darauf, daß dabei keine Grimasse zum Vorschein kommt. Hat man eine tüchtige Beweglichkeit in seine Gesichtsmuskeln gebracht, so versuche man alle Leidenschaften in seiner Miene auszudrücken, und zwar erfasse man mit seiner Seele jede dieser Leidenschaften: Schmerz, Freude, Ueberraschung, Enttäuschung u. s. w. vollständig, ehe man in den Spiegel sieht, halte die Züge einen Moment fest und überzeuge sich dann im Spiegel, ob die Gesichtsmuskeln gehorchten, und wo man etwa nachzuhelfen habe. Die Gesichtszüge müssen stets edel sein und selbst in der größten Leidenschaft diesen Charakter nicht verleugnen. Augen und Mund haben beim Mienenspiel die größte Bedeutung.

b) Die Augen.

„Das Auge ist der Spiegel der Seele" sagt das Sprüchwort, und es hat Recht. Das Auge zeigt uns die Art, wie die Vorstellungen in der Seele sich nach und nach entwickeln.

Die Wichtigkeit dieses Gesichtstheils liegt auf der Hand. — Wer also ein kaltes, starres, oder indifferentes Auge hat,

entsage lieber dem Gedanken, zur Bühne zu gehen: denn es wird ihm nicht möglich sein, den Zuschauer von der Wahrheit dessen, was er spricht, zu überzeugen und Theilnahme zu erwecken. Schon der Brillenträger wird, wenn er das Auge von der Brille befreit, ohne allen Ausdruck dasselbe umherschweifen lassen; es wird ihm sehr schwer, fast unmöglich, einen andern Ausdruck hinein zu legen, als: dasselbe aufzureißen. Hat Jemand von Natur schon weit geöffnete Augen, so muß er sehr vorsichtig sein bei Darstellung einfacher Gefühle, damit nicht eine unangenehme Schärfe oder gar Starrheit in den Blick kommt, indem er sie noch weiter öffnet. Nicht zu entschuldigen ist die Manier, die Augen häufig zu schließen, ganze Phrasen in diesem Zustande zu sprechen und dann plötzlich zu öffnen. Es kommen im Mienenspiel Situationen vor, wo ein Senken der Augen, so daß es aussieht, als wären sie geschlossen, von Wirkung ist; nur darf dies nicht (wie bei einer unserer ersten Darstellerinnen) stereotyp werden. Der Zuschauer sieht dann nicht verschiedene Menschen darstellen, sondern immer nur die Individualität des Darstellers. Auch hüte man sich vor allzu großer Beweglichkeit der Augenbrauen, und vor zu häufigem Stirnrunzeln, weil dadurch der Ausdruck gar zu leicht grimassenhaft wird. Unstatthaft ist es, Augen im Auditorium umherschweifen zu lassen, oder hier und da in den Logen zu fixiren. Jede Spur von Wahrheit geht dadurch verloren.

c) Der Mund.

Nächst den Augen hat in dem Mienenspiel der Mund die größte Bedeutung. Wenn alle Mundmuskeln in normaler Spannung sich befinden, so ist die Mundlinie wellenförmig und schön (Fig. 49). Man vermeide also in diesem Zustande jede übermäßige Spannung der Muskeln: aber auch beim

Sprechen und Singen haben die Mundmuskeln jede gewaltsame, übermäßige Spannung zu vermeiden, wenn sie nicht den Ausdruck der Gezwungenheit, ja des Unedlen annehmen sollen. Viele Schauspieler haben die traurige Idee, daß beim Sprechen der Mund ähnliche Bewegungen machen müsse, wie die Zunge. Die Folge davon ist, daß wir

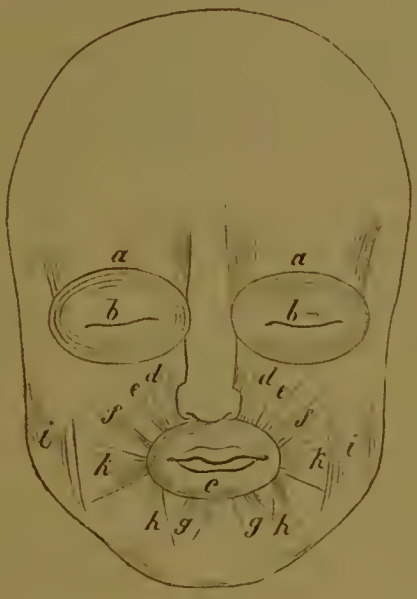


Fig. 49.

a a Stirnmuskeln — b b Die runden Augenmuskeln — c Der runde Mundmuskel — d d Nasenflügelmuskeln — e e Die Aufheber der Oberlippe — f f Die Aufheber der Mundwinkel — g g Die Herabdrücker der Unterlippe — h h Die Herabdrücker der Mundwinkel — i i Kaumuskeln — k k Trompetermuskeln.

permanente „Karpfenmaul-Bewegungen" zu sehen bekommen: während die Lippen doch nur die Aufgabe haben, durch einfaches Schließen und Oeffnen die Lippenbuchstaben und durch leichte Rundung die Vocale o, ö, u, ü und die daraus hervorgehenden Diphthongen zu bilden. Bei Darstellung von Hohn, Schadenfreude, Verachtung, bei Darstellung des Weinens u. s. w., bei welcher besonders die Mundwinkel

thätig sind, hüte man sich, dieselben zu weit herabzuziehen und vermeide, wie gesagt, jede gewaltsame Spannung. Schließlich müssen wir noch vor einem häufig vorkommenden Fehler warnen, nämlich: in affectvollem Zustande unwillkürlich den Mund zu öffnen und denselben offen zu lassen; dies dürfte doch nur in Darstellung komischer Situationen gestattet sein.

Bei Darstellung *Schwerhöriger* und Lauschender ist die Oeffnung des Mundes am Platze, denn in beiden Fällen sucht man den Schall nicht allein durch das Ohr, sondern auch durch den Mund, welcher durch die eustachische Röhre mit dem Gehörgang in Verbindung steht, zu dem Gehörorgan zu bringen.

Die Muskeln des Gesichtes stehen entschieden unter dem Einfluß des bewußten Willens; es läßt sich daher auch das unwillkürliche Mienenspiel bis zu einem sehr hohen Grade beherrschen, und es gehört zur Aufgabe einer guten Erziehung, diese Beherrschung sich anzueignen und zur rechten Zeit eintreten zu lassen: nicht etwa, um jedes unwillkürliche Mienenspiel überhaupt zu unterdrücken, sondern nur, damit das Thierische im Menschen sich in dessen Erscheinung nicht herrschend mache. Besonders nothwendig wird dieses Beherrschenlernen da, wo die frühere Erziehung und Lebensweise geradezu häßliche und unschicklich verzerrte Mienen hat zur Gewohnheit werden lassen.

Für *den* Schauspieler, der den Gesichtszügen der darzustellenden Persönlichkeiten häufig eine andere Form zu geben hat, als die seines eigenen Gesichtes (Charakterdarsteller) und der dies, außer durch innere Seelenthätigkeit, durch verschiedenartige Schminke bewerkstelligen muß, ist es unbedingt nöthig, zu wissen, wie die Natur bei den verschiedenen Charakteren die Gesichtsformen gestaltet.

Wir lassen daher einige Grundzüge aus Piderit's „Physiognomik" folgen.

d) Grundzüge des Mienenspiels.

„Den willenskräftigen, entschlossenen Mann erkennt man an seinem festen Blicke; während der unstete Blick solchen Menschen eigen ist, welche kein Zutrauen zu sich selbst oder zu Anderen haben, den Verzagten und den Schuldbewußten. Doch kann der unstete Blick auch die Folge von Krankheit sein."

„Wenn man eine Vorstellung erfaßt, so werden die Augenmuskeln gespannt, als ob man ein Gesichtsobject ins Auge faßte; wenn man Vorstellungen vergleichend zusammenstellt, so wird das Auge bewegt, als wendete sich der Blick von einem Gegenstande zum andern u. s. w."

„Wie sich geistige Regsamkeit durch einen raschen, beobachtenden Blick zu erkennen giebt, so verräth sich geistige Indifferenz und Trägheit durch den leeren Blick, d. h durch eine schlaffe und langsame Bewegung der Augapfelmuskeln. Der langsame und zugleich feste Blick deutet auf eine ruhige Denkthätigkeit, der rasche und zugleich ruhelose Blick auf eine flüchtige Denkthätigkeit, resp. Unüberlegtheit und Leichtsinn."

„Wo man einen bedeutenden Theil des oberen Randes der Augensterne von den Augendeckeln bedeckt findet, schließt man auf geistige Schlaffheit; während gehobene Augendeckel und freie Augensterne ein physiognomisches Merkmal geistiger Regsamkeit sind."

„Praktische, energische Menschen pflegen ihren Blick in die Nähe zu richten; Speculanten, Philosophen, Phantasiemenschen pflegen ihren Blick in die Ferne schweifen zu lassen."

„Sehr schwärmerische Menschen erkennt man an ihrem eigenthümlichen, etwas emporgerichteten Blicke."

„Menschen, welche beim Gehen und Sitzen den Kopf vorn-übergebeugt halten, müssen, um geradeaus zu sehen, den Augenstern hoch unter die Augendeckel ziehen. Diesen versteckten Blick findet man bei Individuen, welche beobachten und doch theilnahmlos scheinen wollen. Er ist mißtrauischen Menschen eigen. Ist der versteckte Blick zugleich fest, so nennt man ihn lauernd" (Fig. 50 S. 124).

„Die Spannung der Stirnmuskeln verräth sich durch horizontale Stirnfalten und emporgezogene Augenbrauen. Die Stirnmuskeln werden gespannt, einestheils, wenn die Augen möglichst rasch und weit geöffnet werden sollen, andererseits, wenn sie möglichst anhaltend offen gehalten werden sollen."

„Der mimische Ausdruck, wenn er sich häufig wiederholt, wird zum physiognomischen und giebt sich durch horizontale Stirnfalten zu erkennen.

Ist der physiognomische Zug sehr stark ausgeprägt, so bleiben die Augenbrauen emporgezogen."

„Den physiognomischen Zug der horizontalen Stirnfalten findet man:

a) bei gutmüthigen Menschen,
b) bei neugierigen Menschen,
c) bei Menschen, welche die Neigung und die Gewohnheit haben, Vorstellungen, welche in ihrer Seele angeregt werden, dauernd fest zu halten. Ich bezeichne diese Neigung mit dem Worte Beschaulichkeit."

Fig. 50.

„Horizontale Stirnfalten mit leerem Blick und gesenkten Augendeckeln deuten auf geistige Trägheit, gepaart mit Gutmüthigkeit oder Neugierde oder Neigung zur Beschaulichkeit."

„Die Augenbrauenmuskeln ziehen den oberen Theil der Augenschließmuskeln abwärts. Durch Spannung derselben wird die Stirnhaut in senkrechte Falten gelegt; zugleich werden die Augenbrauen etwas abwärtsgezogen und mit ihren inneren Enden genähert."

„Senkrechte Stirnfalten findet man:

a) bei Menschen, welche körperlich viel gelitten haben,
b) bei Menschen, welche geistig gelitten haben.

Ebenso findet man senkrechte Stirnfalten ebensowohl

c) bei Menschen, welche von Unglück heimgesucht worden sind, als auch
d) bei empfindlichen, unzufriedenen, ärgerlichen Menschen,
e) bei kurzsichtigen Menschen."

„Wo der Mund mehr oder weniger offen und die Unterlippe mehr oder weniger zurück steht, vermuthet man einen stumpfsinnigen, unklaren Geist“ (Fig. 51).

Fig. 51.

„Mehr oder weniger zusammengekniffene Lippen deuten auf Eigensinn, d. h. auf einen in seiner Eigenheit abgeschlossenen Sinn“ (Fig. 52).

Fig. 52.

„Man findet deshalb diesen Zug:
a) bei hartnäckigen Menschen,
b) bei zuverlässigen Menschen,
c) bei vorsichtigen Menschen,
d) bei verschlossenen Menschen,
e) bei habsüchtigen und geizigen Menschen.“

„Lose aufeinanderliegende Lippen bedeuten das Gegentheil, also Empfänglichkeit und Offenheit.“

Fig. 53.

„Wenn man mit dem Geschmacksorgan ein schmeckendes Object prüft, z. B. Wein, so schiebt man die Lippen vor, indem man sie zugleich aufeinanderdrückt, und giebt dadurch dem Munde eine rüsselartige Form. Es wird auf diese Weise die Mundhöhle erweitert und zugleich das schmeckende Object festgehalten. Die physiognomische Form des rüsselartigen Mundes (Fig. 53) findet man deshalb:

a) bei Feinschmeckern,

b) bei prüfungssüchtigen Menschen.“

Fig. 54.

„Wenn das Geschmacksorgan disharmonisch (bitter) erregt wird, so entfernt man das Gaumengewölbe möglichst weit von der Zungenoberfläche und zugleich die Oberlippe möglichst weit von der Unterlippe,

Fig. 55.

zugleich werden auch die Nasenflügel gehoben (Fig. 54). Denselben Gesichtsausdruck beobachtet man, als Zeichen einer imaginären Miterregung des Geschmacksorgans, einestheils bei plötzlichen, intensiven, disharmonischen Erregungen der übrigen Sinnesorgane, anderntheils bei Anregungen unangenehmer Vorstellungen. Der mimische Gesichtsausdruck der Bitterkeit wird deshalb veranlaßt durch Anregungen sehr unangenehmer Vorstellungen, deren unangenehme Natur der Sprachgebrauch sehr bedeutungsvoll als ‚bitter' bezeichnet."

„Wird ein Mensch durch eine unangenehme Vorstellung entzückt, während gleichzeitig eine bittere Vorstellung in ihm rege ist, so erscheint im Munde die ‚Bitterkeit' (natürlich nur leicht angedeutet), während zugleich die Augen emporschauen" (Fig. 55).

„Ein zusammengekniffener Mund mit dem Zuge der Bitterkeit deutet auf einen hartnäckigen und verbitterten Menschen" (Fig. 56).

Fig. 56.

„Der physiognomische Zug der Verachtung wird charakterisirt durch den tiefen Eindruck unterhalb der Lefze der Unterlippe. Dabei erscheint das Kinn eigenthümlich platt, weil die Haut des Kinnes straff gespannt ist, während die Unterlippe aufwärts gedrückt wird (Fig. 57).

Fig. 57.

Die Augendeckel senken sich wie im Zustande der Schläfrigkeit; doch giebt sich noch ein gewisser Grad nachlässiger Aufmerksamkeit durch Spannung der Stirnmuskeln zu erkennen, wodurch die sinkenden Augendeckel festgehalten und auf der Stirn horizontale Falten hervorgebracht werden."

e) Allgemeine physiognomische Bemerkungen*).

1) Wangen.

Fleischige Wangen deuten im Allgemeinen ein sensibles Temperament, Empfindsamkeit an. Sind sie mager und schmal, so zeigt das trocknen Humor und Mangel von Genusssucht an. Kummer macht sie hohl; Grobheit und Dummheit prägen sich auf ihnen durch Falten und Furchen aus. Gewisse Grübchen und Vertiefungen der Wangen mehr oder minder dreieckiger Form sind ein untrügliches Zeichen von Neid und Eifersucht. Der Zug, welcher vom

*) Nach der Buccomantie William Roger's.

Nasenloche zum Mundwinkel geht, ist sehr bezeichnend für den Charakter des Menschen; ist er bogenförmig ohne jede Abweichung oder Wellenlinie, so ist er untrügliches Zeichen von Dummheit. Dasselbe gilt, wenn der Ausgang dieses Zuges ohne Unterbrechung am Rande der Oberlippe hinläuft oder doch nicht sehr entfernt von derselben liegt.

2) Lippen.

Fleischige Lippen bezeichnen Sinnlichkeit, Lecherhaftigkeit, Trägheit. Scharf geschnittene und hart bezeichnete Lippen bedeuten Geiz und Unruhe. Eine aufgeworfene Oberlippe deutet Unverschämtheit, Grobheit an. Eine vorstehende dicke Unterlippe bezeichnet einen faseligen, großsprecherischen und dabei geistig armen Menschen. Ein verbissener, lippenloser Mund, der sich auf beiden Seiten aufwärts zieht, deutet auf Affectation, Eitelkeit.

3) Kinn.

Ein hervortretendes Kinn zeigt stets etwas Positives, ein zurückstehendes etwas Negatives. Ein rundes mit einem Grübchen versehenes Kinn deutet auf Güte. Ein kleines auf Furchtsamkeit, Schüchternheit. Ein glattes auf Kälte und Trockenheit des Temperaments. Ein eckiges bezeichnet Scharfsinn, Klugheit, Festigkeit. Ein spitzes List und Schlauheit. Ein langes, breites, plumpes Kinn bezeichnet einen starren, harten, stolzen und heftigen Charakter. Soll ein Kinn sichtbar den Charakter der Klugheit tragen, so muß es in der Mitte zurückgebogen oder gefurcht sein.

All das hier Gesagte soll dem Künstler keine Schablonen geben, nach denen allein er gezwungen wäre, zu handeln,

sondern nur Anhaltspunkte: seiner Phantasie, seinem Talente bleibt es überlassen, überall die erforderlichen Modificationen eintreten zu lassen.

§ 2. Gestenspiel (Geberde).

„Der Gestus entspringt aus der Leidenschaft, die er darlegen soll; es ist ein Pfeil, den die Seele abdrückt; er muß plötzlich seine Wirkung thun und das Ziel treffen, indem ihn die Sehne der Empfindung fortschnellt."

„Wenn wir in den Grundwissenschaften unserer Kunst unterrichtet sind: so laßt uns den Bewegungen unserer Seele folgen, sie kann uns nicht mißleiten, wenn sie lebhaft empfindet."

(Rouerre's Briefe.)

Nachdem wir die Plastik der menschlichen Gliedmaßen begründet, bleibt uns für die Geberde selbst nur wenig übrig; sie entspringt stets aus innerer Anregung, und wer einer solchen nicht fähig ist, kann ganze Bände über Geberde studiren, ohne einen besonderen Nutzen daraus zu entnehmen.

1) Die einzelnen Gliedmaßen im Hinblick auf Geberde.

Von allen Gliedmaßen des Körpers sind Arme und Hände bei der Geberde am meisten thätig. Bevor wir die Grundregeln dafür aufstellen, wollen wir den Kopf als Ganzes flüchtig betrachten und entlehnen zu diesem Behufe Einiges aus: „Symbolik der menschlichen Gestalt" von Carus.

a) Der Kopf.

„Bei dem Vorwärtsneigen des Kopfes ist es das Vorderhaupt — das Symbol der Intelligenz —, welches sich senkt oder herabläßt, und nothwendig wird dadurch Anerkennung einer von außen entgegengebrachten Wahrheit, Bejahung, ferner Unterwerfung unter fremde Einsicht, auch Herablassung zu fremder Fassungskraft oder

Erkenntniß, endlich aber auch Abspannung, Aufgeben der bewußten Geistesregung und Uebergang zum Schlaf entschieden ausgesprochen. Zugleich liegt darin, daß hiebei die Gemüthsregion, d. h. die Scheitelgegend, sich vorneigt, ein entschiedenes Symbol inniger Theilnahme und der Zuneigung. — Gerade das Entgegengesetzte muß demnach die entgegenstehende Bewegung, nämlich das Erheben des Vorderhauptes, bezeichnen. Jede solche Aufrichtung erhöht insbesondere die Region der Intelligenz allem Aeußeren gegenüber, und es wird dadurch ausgedrückt, jetzt halte sich unsere Intelligenz erhaben über alles ihr Entgegentretende, sie halte es unter sich und entziehe ihm zugleich durch Ab- und Rückwärtsneigen der Gemüthsregion (des Scheitels) jede Theilnahme des Gefühls. Daraus ergiebt sich weiter, daß eine mittlere Stimmung der Seele, gleich entfernt von Zuneigung und Abneigung, von Herablassung und Verachtung, wesentlich nur durch die ruhige, aufrechte Haltung des Kopfes äußerlich sich abbilden könne, und es erklärt sich hieraus, daß diejenige von den drei Seelenstimmungen und Geistesrichtungen im Leben eines Menschen, welche die vorherrschende ist, nie verfehlen werde, einen solchen besonderen Charakterzug auch durch die eine oder die andere Haltung des Hauptes mit Bestimmtheit auszusprechen, daß z. B. der Stolze und der Eitle am rückwärts aufgeworfenen Haupte, der Milde, der Nachgebende, der Herablassende und der Unterwürfige an dem stark vorgeneigten, der Ruhige, still in sich Beharrende an der einfachen, aber festen und geraden Haltung des Kopfes erkannt werde. — Den erwähnten drei Bewegungen ist noch das starke Rückwärtsüberwerfen des Kopfes hinzuzufügen, welches allemal auf das Vorherrschen der durch die Region des Hinterhauptes symbolisch bezeichneten wollenden und begehrenden Richtung der Seele hinweist. Jede übermäßig heftige Aufregung der Thatkraft und des Willens, jedes heftige Begehren und Sehnen und insbesondere jedes höchste Gefühl geschlechtlicher Erregung und geschlechtlichen Sehnens macht das Hinterhaupt zum vorherrschenden Pol der Kopfbewegung und zieht es nach hinten herab."

Das willenlose Seitwärtsneigen des Kopfes ist Zeichen der Erschöpfung und geistiger Abgespanntheit; mit mehr oder weniger Vorwärtsneigung: Traurigkeit, Niedergeschlagenheit und Muthlosigkeit. Ist die Seitwärtsbeugung eine mehr active, so drückt sie einen Zweifel aus; in Wiederholung nach links und rechts, als Art wiegender

Bewegung, Zweifel mit Verwunderung. Das Seitwärtsdrehen als einfache Wendung nach rechts oder links drückt Mißfallen, Widerwillen, Abscheu vor Etwas aus. Ist ein Rückwärtsbeugen oder Hochheben damit verbunden, so charakterisirt es das „über die Achsel ansehen", als Geberde der Verachtung oder kecken Herausforderung. Die Seitwärtsdrehung einfach hin und zurück ist Verneinung; erfolgt sie kurz und rasch einigemale nach rechts und links, so daß das „Kopfschütteln" entsteht, so wird die Verneinung oder Mißbilligung entweder verschärft, oder es drückt sich dadurch Ungeduld, Unmuth, Mißfallen aus. Ein ruhiges Kopfschütteln ist Zeichen der Bedenklichkeit über etwas oder einer gewissen Weise der Verwunderung. Das Kopfvorschieben, wobei namentlich das Kinn hervorragt, ist Zeichen der Neugierde und deutet auf's Horchen und Lauschen hin, daher wir diese Kopfhaltung bleibend bei solchen Individuen finden, welche in fortwährendem Lauschen auf Einzelnes begriffen sind.

b) Arme und Hände im Allgemeinen.

Quintilian sagt über den Gebrauch der Hände:

„Die übrigen Glieder helfen den Redenden, sie aber — fast wage ich es zu sagen — sprechen selbst. Denn fordern wir nicht damit? versprechen, rufen, entlassen, drohen, bitten, verabscheuen, fürchten, fragen, leugnen wir nicht damit? zeigen wir nicht Freude, Traurigkeit, Zweifel, Bekenntniß, Reue, Maß, Menge, Zahl und Zeit dadurch an? machen sie nicht Muth? flehen, wehren, billigen sie nicht? äußern sie nicht Bewunderung und Scham? Das ist die Sprache, die ich bei der so großen Verschiedenheit der Sprachen aller Völkerschaften und Geschlechter dennoch mit allen Menschen gemein habe."

Wenn Quintilian, der nur für Redner geschrieben, schon so über die Hände spricht, von welcher Wichtigkeit müssen diese erst für die Darstellung des ganzen Menschen sein.

„Manche Thiere haben Hörner, andere haben Hufe, Zähne, Krallen, Klauen, Sporen und Schnäbel; der Mensch hat nichts

von alle dem, schwach und wehrlos ist er in die Welt gesetzt; aber die Hand nebst der Vernunft zu ihrem Gebrauche giebt ihm Ersatz für alles Jenes." (Ray.)

„Eine Stellung, auch wenn sie noch so excentrisch ist, muß steif erscheinen, wenn ihr nicht eine aus den Umständen erkennbare, vernünftige Absicht zu Grunde liegt, wenn sie nicht erklärbar aus dem gewöhnlichen Gang menschlicher Vorstellungen und Gefühle das Gepräge des vernünftigen, freien Willens trägt. Außerdem scheint sie uns ein Werk von irgend welchen Kräften, welche einen Zwang ausüben; sie scheint gemacht, unfreiwillig, gezwungen, steif." (Dr. Harleß.)

Es ist unmöglich und würde thöricht sein, alle Bewegungen, deren Arme und Hände fähig sind, angeben zu wollen, wir können nur (und dies ist ja der Zweck unseres Buches) gewisse Grundregeln aufstellen.

Die Bewegungsfähigkeit der Arme haben wir in der pädagogischen Gymnastik kennen gelernt; betrachten wir jetzt in Kürze die mimische Bedeutung derselben.

Die Arme können ruhig herabhängen, wobei die Hände an den Schenkeln still liegen, ihr Herabhängen kann aber selbst wieder Ausdruck der geistigen Erschütterung und der Bewußtlosigkeit werden, wo sodann nur ihr physisches Gewicht die Richtung entscheidet. Ein Verschlingen der Arme vor der Brust deutet Forschen, ein Verschlingen auf dem Rücken bloße Aufmerksamkeit an. In ersterm Falle biegt sich der Körper vor, im letzten zurück. So wie bei allen Verrichtungen der drei unterschiedenen Glieder der oberen Extremitäten die Hand das eigentliche Hauptglied ist, so ist dies auch in der Mimik. Sie steht zu Unter- und Oberarm in demselben dominirenden Verhältniß, wie Auge oder Mund zu den übrigen Gesichtstheilen.

„Die Hand ist für den Mimiker schon durch ihre verschiedenen, allgemeinen Wendungen bedeutend, so wie dadurch, daß sie sich mittelst der Finger in mehreren Graden der Kraft zu schließen und zu öffnen vermag. So zeigt sich eine sanft geschlossene Hand mild, während

Scheindrohung und Verachtung die geballte Faust und die innere Seite des Armes gegen den Drohenden selbst kehren, wahrer Zorn aber die innere Seite des Armes und die geballte Faust gegen den Bedrohten wendet."

„Ferner berücksichtigt der Mimiker die Hand um der Finger und ihrer Bewegung willen. Der Daumen muß der schließende Finger genannt werden, denn der geballten Faust giebt er die wahre Haltbarkeit,

Fig. 58.

den festen Schluß. Er ist der technischste Finger unter den fünfen und der kräftigste zugleich. Doch auch zum Gemüthsausdruck dient er, wie z. B. (Fig. 58) an dem Spott auf Vergangenes oder nicht Gegenwärtiges zu sehen ist. Der Finger dem Daumen zunächst heißt der Zeige- oder Demonstrations-Finger mit vollem Recht. Er zeigt stets auf edle Weise an und Spott ist ihm fremd. Er ist, der reinen Demonstration wegen, dem Verstandesausdrucke mehr, als dem Ausdruck der Empfindung gewidmet. Ort, Sache, Zeit und Person werden durch ihn angedeutet (Fig. 59)."

Fig. 59.

„Zunächst dem Zeigefinger steht der dritte, sogenannte Mittelfinger. Als der längste dient er am meisten beim Anfassen, also am meisten der Begierde, daher sollte er auch in der Mimik der Begierde-Finger genannt werden. Man betrachte nur, wie begierdevoll der Hohn auf wirklich vorhandene Gegenstände ist, der mit diesem Finger angedeutet wird (Fig. 60). Der diesem Finger zunächst liegende wird der vierte genannt, er sollte aber der Gefühls- und Taste-Finger

insbesondere genannt werden. Mit ihm tastet man am regbarsten, daher z. B. wählt man ihn, wenn man sich das Kinn kratzt, das Auge zart reibt. Der Blindgeborene lernt sich nur erst durch Uebung des Zeigefingers zum Tasten bedienen. Der letzte Finger heißt der fünfte und der kleine. Der Mimiker muß ihn den verkleinernden Finger nennen, denn Verkleinerungen im edlen und spöttelnden Sinne drückt dieser Finger aus. Man erinnere sich nur, wie gern man mit dem

Fig. 60.

Daumen die Spitze des kleinen Fingers berührt, um das „Wenig" anzudeuten."

„In den Bildungen deutscher Kunst des Mittelalters sieht man äußerst selten eine Hand in wahrer, edler Ruhe. Meist bildeten die alten Deutschen die Hand mit dicht aneinander liegenden Fingern, was Anstrengung verräth; oder sie gaben der Hand wirklichen Ausdruck. In den Bildungen des griechischen Alterthums zeigt sich hingegen diese Ruhe meisterhaft. Die Finger sind gebogen, aber so, daß die Beugung nicht

Fig. 61.

hervorstechend wird, und zwar ist der Zeigefinger am wenigsten gebogen. Von da an bis zum kleinen Finger nimmt die Beugung immer mehr zu, gleichsam um die Demonstrationsfähigkeit der Hand anzudeuten (Fig. 61). Die Finger drücken sich nicht, sie sind getrennt, aber nicht so sehr, daß die Trennung ausdrückend würde, wie z. B. beim Auseinandersperren im Entsetzen, oder bei der krallenartigen Beugung des Neides*)."

*) Seckendorf.

c) Grundstellungen oder Lagen der Hände in der Mimik.

Bei Betrachtung dieses Theiles, so wie bei der Betrachtung des Rumpfes und der unteren Extremitäten legen wir Ling's „Gymnastik", bearbeitet von Hg. Rothstein, zu Grunde. Dieser theilt die Stellungen und Lagen der Hände und Arme in folgende Gruppirungen:

1) „Hand flach und horizontal mit Volar- (Innen-) Fläche aufwärts bei emporgenommenem Unterarm oder auch bei ausgestrecktem und vorwärtsgehaltenem Arme: mimisch zur Darbietung, Darlegung u. s. w., zur Andeutung oder auch Vollziehung des Grüßens; mit Bildung der hohlen Hand auch die Geste des bettelnden Bittens. Soll die Handhalte zum Begrüßen zu einem wechselseitigen Händefassen fortschreiten, so ist natürlich nur die Hand Desjenigen, welcher zuerst grüßt, in jener Handhalte der Darbietung, während die Hand des Andern nur faßt, einschlägt und daher die umgekehrte Lage einnimmt."

2) „Hand flach und horizontal mit Volarfläche abwärts. Geste des Beschützens und Inschutznehmens; des Segnens; des Bestätigens und des unwiderruflichen Bescheids und Entscheids; auch Ruhe und Schweigen gebietend. Wechselnd mit Nr. 1 liefert beides zusammen die Geste des ‚Um und um Besehens', des beidseitigen Betrachtens."

3) „Hand vertical (senkrecht) mit Volarfläche anwärts. Unterarm nach vorn emporgenommen, der Arm im Ganzen mehr oder weniger gehoben. — Zu sympathischen Gesten, zum Heranwinken u. s. w., zur Geste des Vorstellens, des wohlmeinenden oder auch wohl ernsten Ermahnens, des Vorwurfmachens u. s. w.; ferner zur Geste des betrachtenden Denkens, des Anschaulichmachens u. s. w."

4) „Hand vertical mit Volarfläche vorwärts, bei erhobenem Unterarm oder ganz vorgestrecktem Arm: antipathisch, abwehrend, fortweisend; Abscheu, Furcht, Schreck, Entsetzen ꝛc. ꝛc. Bei hoch aufwärts erhobenen Armen: höchstes Entsetzen."

5) „Hand mit Daumen unten und Volarfläche auswärts, bei mehr oder weniger vorgestrecktem Arm oder mit einer Seitwärtsbewegung desselben verbunden: seitwärts abweisend, beseitigend, Platz machend, auseinandertreibend, von Etwas nichts wissen wollend; auch Geste der Verächtlichkeit u. s. w."

6) „Hand mit Daumen oben und Volarfläche einwärts; Unterarm nach vorn erhoben mit Ellenbogen am Leibe, oder auch den ganzen Arm mehr oder weniger vorgestreckt: scheidend, sondernd, unterscheidend, spaltend."

Diese sechs Hauptstellungen der Hand werden entweder mit einer Hand oder auch mit beiden Händen correspondirend eingenommen. Im ersten Falle verhält sich die andere Hand passiv oder vollzieht eine Ergänzungsgeste. In vielen anderen Fällen treten aber auch beide Hände in Berührung mit einander und zwar durch:

7) „Aneinanderlegen der Volarflächen, entweder die Hände flach horizontal und die eine unter die andere, gewöhnlich kreuzweis gerichtet, als ruhige Haltung seltener, häufig aber mit schlagender Bewegung der obern Hand gegen die untere: Ruhe und Schweigen gebietend; aber auch zum lebhaften Beifallklatschen — oder beide Hände mit ihrer Längslinie horizontal, mit Querlinie vertical, Daumenkante oben, gleichsam ein keilförmiger Ansatz zum Sondern: eine sehr oft bei Predigern und Schulmeistern habituell gewordene Handhalte; an sich gewöhnlich nur die Ausgangsstellung zu einer theilenden Geste. Mit Gegeneinanderschlagen verbunden entsteht eine Geste der lauten Freude, auch wohl der Schadenfreude; — oder beide Hände vertical, meist bis an die Brust herangezogen: zur inständigen Bitte; auch wohl zum Gebet, in welchem Falle die Finger straff aneinanderliegend bleiben oder auch sich ineinanderfalten."

8) „Ineinander kreuzweis, Volarfläche an Volarfläche, aber mit umschließenden Fingern und Daumen: eine Demuths- und Bescheidenheitshalte; zuweilen auch beim Beten angewendet."

9) „Aufeinanderlegen, Dorsalfläche (Rückenfläche) der einen Hand auf die Volarfläche der andern, beide Volarflächen aufwärts gerichtet, beide Hände etwas gekrümmt; an den herabhängenden Armen, entweder vor dem Unterleib liegend oder hinten am Gesäß: Passivität, Bequemlichkeit ꝛc. ꝛc. — oder beide Volarflächen abwärts gerichtet und die Arme straff abwärts vorn: bei gewissen Weisen der Verwunderung, namentlich auch bei unwilliger Verwunderung; werden die Arme erhoben und vorgeführt, so drückt sich bei dieser Handhalte ein schwacher Grad von Verzweiflung aus und die ganze Geste streift nahe an das Händeringen."

10) „Das Händefalten, entstehend durch das Zwischeneinanderschieben der Finger. Sind letztere dabei nur lose zwischen einander liegend, so zeigt diese Handhalte, zumal an schlaff herabhängenden Armen, nichts weiter als Ruhe oder Bequemlichkeit an; sonst aber ein In sich geschlossen-Sein, innere Sammlung, Gebetsandacht und ähnliche Gemüthsverfassungen und Stimmungen; je inniger und lebendiger letztere sind, um so mehr nähern sich dabei die vollen Handflächen, ja sie legen sich mit intensivem Druck an einander, wobei dann auch wohl beide ineinandergefaltete Hände nach der Brust hin geführt und mehr oder weniger gegen dieselbe angedrückt werden. Außerdem dient das Händefalten auch als Geste des inständigsten Bittens."

11) „Das Händeringen, eine schwer zu beschreibende Geste, weil sie eine unruhige und in Beziehung auf die Hände wechselhafte ist. Die Hände bleiben zwar im Contact mit einander, jedoch nicht in einer bestimmten Halte; die Finger sind dabei bald geschlossen, bald in einander gefaltet, die Arme in unruhiger Bewegung bald gekrümmt, bald gestreckt, bald erhoben, bald herabgesenkt u. s. w. — Diese Geste kommt naturgemäß nur bei sehr tiefen und heftigen Erregungen, im stärksten Seelenschmerz, bei höchster Angst, Verzweiflung u. s. w. vor."

d) Der Rumpf.

In der pädagogischen Gymnastik haben wir die Bewegungsfähigkeit des Rumpfes in Vor-, Zurück- und Seitwärts-Beugungen und Wendungen kennen gelernt; welche Bedeutung haben diese in der Mimik?

Die ungezwungene, aber doch kräftige, aufrechte Haltung des Rumpfes spricht Selbstgefühl und Würde aus.

Vorbeugen spricht stets eine Sympathie für den Gegenstand, nach welchem der Rumpf sich beugt oder neigt, das Rückwärtsbeugen Antipathie aus. Das erste drückt demnach: Zuneigung, Zutrauen, Hülfsbereitschaft, Wohlwollen, Freundlichkeit u. s. w., das zweite Abneigung, Abscheu, Widerwillen, Haß u. s. w. aus.

Das Seitwärtsdrehen, als Wegwendung von Etwas, drückt Geringschätzung, Mißachtung, Verachtung, und

die vollständige Wendung (wobei naturgemäß die Füße mit thätig sein müssen) den höchsten Grad der eben genannten Empfindungen aus.

In der Seitwärtsdrehung als Hinwendung zu Etwas liegt zwar ein gewisser Grad von Theilnahme, aber wenn die Füße die Bewegung nicht mit ausführen, so liegt auch hierin eine Art von Geringschätzung, Gleichgültigkeit u. s. w.

Zurückziehen der Schultern mit gewölbter Brust deutet auf Muth, Kühnheit, überhaupt auf Selbstvertrauen; und diese Stellung stark ausgeprägt, auf Hochmuth, Hoffart, Stolz u. s. w.

Das Vorziehen der Schultern und das dadurch naturgemäße Einziehen der Brust ist charakteristisch für Angst, Furcht, Kleinmuth u. s. w.

Das Herabziehen der Schultern tritt meist nur bei plötzlichem Zusammenschrecken ein. Verbunden mit Emporziehen erhalten wir das sogenannte „Achselzucken".

c) Beine und Füße.

Die Thätigkeit der Beine und Füße bei den bloßen Fortbewegungen haben wir bei der „Mechanik der Gehwerkzeuge" genau kennen gelernt. Neben der Bestimmung der Fortbewegung ist Tragen und Stützen des Rumpfes in allen Lagen die Hauptaufgabe der Beine und Füße; aber selbst nur als Träger betrachtet, finden wir sie in der Geberde nie rein passiv. Die Bestimmung als Fortbewegungswerkzeuge behalten sie unter allen Umständen, auch wenn sich der Körper nicht augenblicklich von der Stelle fortbewegt. Soll die stehende Geberde eine vollständige sein, so muß auch aus der Stellung der Füße genau ersichtlich sein, ob die Geberde überhaupt auf eine Fortbewegung hindeutet oder nicht.

Bei allen im Stehen vollzogenen Geberden, wobei die Füße sich activ betheiligen, muß selbstverständlich stets einer der beiden Füße den Körper tragen, während der andere die Bewegung vornimmt.

„Hierauf", sagt Rothstein, „gründet sich die Bezeichnung, nach welcher jener Fuß der Standfuß, der andere der Spielfuß genannt wird. — Es sind nur wenige bestimmte Fälle, wo diese Unterscheidung nicht eintritt und beide Füße ebenmäßig den Körper tragen: es ist die straffe, dienstmäßige Stellung des Soldaten vor seinem Vorgesetzten und des Dieners vor seinem Herrn, wie überhaupt die einer untergeordneten Person vor einer Respectsperson; die Fersen sind dabei an einander geschlossen, oder es ist die eine dicht gegen den innern Rand des andern Fußes gestellt, die Kniee sind straff angezogen. Diese Stellung, obwohl dabei der Körper von beiden Füßen getragen wird, ist keineswegs eine ruhende Stellung; sie ist vielmehr anstrengend und drückt Subordination, Gehorsam, strenge innere Sammlung für die entgegenzunehmenden Befehle und Aufträge u. s. w., so wie Gebundenheit und steifes Wesen, ja Zwang aus, und kann daher nur auf kurze Momente die Stellung der freien Achtung und Ehrerbietigkeit sein, als welche sie allerdings auch eingenommen wird (vergl.: Dritte Abth. A) § 1 b) die Beschreibung der einzelnen Gliedmaßen). Sobald nur einigermaßen jene innere Gebundenheit oder der Subordinationszwang nachläßt, lockert sich schon der eine Fuß etwas und sein Knie nimmt eine leichte Biegung an, während sich die Schwerlinie des Körpers mehr auf den andern Fuß verlegt. Schon in diesem beginnenden Freimachen des einen Fußes beginnt auch das Verhältniß von Standfuß und Spielfuß einzutreten. Daß nicht fortwährend ein und derselbe Fuß der Standfuß bleibt, versteht sich von selbst."

„Da bei der mimischen Action auf der Stelle (wie z. B. in der declamatorischen Mimik) der Darstellende seinen räumlichen Standpunkt nicht zu verlassen hat, so leuchtet ein, daß die Stellungsveränderungen, welche während des Fortgangs der Action der Spielfuß im Schrittbereich vorzunehmen hat, so auf einander folgen müssen, daß jede Fortbewegung des Fußes nach einer bestimmten Richtung erst wieder rückgängig gemacht, oder in eine andere, im ursprünglichen Schrittbereich liegende Versetzung übergeführt wird. Ebenso muß auch der Wechsel des Standfußes so eingerichtet werden, daß der ursprüngliche Standort von dem Darstellenden innebehalten wird."

„Aus solchen Fußversetzungen nun entstehen die verschiedenen „Fußpositionen", in welchen der Körper oft nur momentan, oft aber auch mehr oder weniger andauernd verweilt. Die Hauptformen derselben sind: die Standposition (einschließlich der Grundposition), die Schritt- und Gangpositionen, die Seitpositionen und die Ausfallpositionen. Die Schritt- und Gangpositionen drücken in der Regel die Tendenz zur Fortbewegung aus oder deuten diese selbst an, und zwar bei Vorsetzung: Entgegenkommen, Entgegentreten, Empfangen und Darbieten u. s. w.; bei Rücksetzung: Entziehen, Zurückweichen, Fliehen, Versagen u. s. w. Auch das Einnehmen der Seitposition kann Fortbewegung andeuten, jedoch nur im Sinne des Ausweichens und Entziehens; sie begleitet sehr nachdrücklich z. B. die Geberde der Verachtung. Die Ausfallposition tritt gewöhnlich nur in Folge einer plötzlichen und heftigen Erregung ein und begleitet meist nur sehr lebhafte Actionen, jenachdem sie vorwärts oder rückwärts eingenommen wird und je nach dem Verhalten des Oberkörpers und der oberen Extremitäten kann sie sehr Verschiedenes ausdrücken, u. A. tritt sie bei Rücksetzung des Fußes und Zurückneigen des Oberkörpers z. B. in der Geberde des höchsten Grades des Entsetzens ein*)."

Wir müssen hier noch mit wenig Worten die Winkelstellung der Füße zu einander bezeichnen. Die rechtwinkelige Auswärtsstellung ist die normale; der stumpfe Winkel ist erzwungen, bietet nicht genug Festigkeit und erinnert an den Tanzmeister, oder deutet auf ein affectirtes Wesen. Der spitze Winkel führt zur Einwärtsstellung und deutet auf Unbeholfenheit, Plumpheit, Dummheit und Tölpelhaftigkeit u. s. w.

Alles von den Fußpositionen Gesagte bezieht sich, da es ohne Mithülfe der Beine nicht ausgeführt werden kann, auch zugleich auf diese.

f) Der Gang in der Mimik.

Den normalen Gang, als bloße Fortbewegung sowohl als im Hinblick auf Aesthetik, haben wir kennen gelernt, wir

*) Rothstein, a. a. O.

haben nur noch Einiges über den Gang in der Mimik hinzuzufügen.

Wird der Gang zum mimischen Ausdruck bestimmter Charaktere oder besonderer seelischer Erregungen, so treten verschiedene Nüancen und Modulationen in der Gangbewegung ein.

„So ist wohl klar, daß z. B. Freude und Lustigkeit eine merklich gesteigerte, Trauer und Wehmuth eine merklich verringerte Ganggeschwindigkeit mit sich bringen, wie überhaupt exaltirende Affecte und Stimmungen eine Steigerung, deprimirende dagegen eine Verminderung dieser Geschwindigkeit. Muth und Entschlossenheit zeigen einen festen, sichern Tritt; Muthlosigkeit einen schwankenden und matten Tritt, langsames oder doch sehr mäßiges und resp. retardirendes Tempo. Bei Angst und Entsetzen ist der Gang schlotternd, bei Wuth und Jähzorn stürmend. Scheinheiligkeit und Arglist schleichen; Geckenhaftigkeit und Eitelkeit gehen meist mit kurzen und wippenden Schritten und sehr auswärts gesetzten Füßen; Phlegma und Trägheit haben einen langsamen und schleppenden oder wohl auch latschigen, der Trotz einen stampfenden Gang u. s. w."

„Im Allgemeinen läßt sich sagen, daß, je weiter der besondere Charakter eines Menschen sich von dem Ideale des Menschheitlichen entfernt, je unwürdiger die Affecte und das seelische Verhalten diesem Ideale sind und sich somit als physische oder moralische Schwächen und Fehler erweisen, um so weiter werden auch die Abweichungen von dem normalen Gang über den Spielraum, welchen der Ausdruck der Anmuth und Würde beansprucht, hinausgehen und um so entschiedener wird der Gang den einen oder den andern oder mehrere Formfehler aufzeigen*)."

Obgleich die Bauart unserer Gehwerkzeuge hauptsächlich auf das Vorwärtsgehen berechnet, und dies die natürlichste Weise des Gehens ist, so gestattet dieselbe doch auch ein Rückwärtsgehen. Dieses letztere wird jedoch in der Mimik stets nur auf wenige Schritte sich beschränken, und kann füglich ein bloßes Zurücktreten genannt werden. Es

*) Rothstein, a. a. O.

soll z. B. sich Jemand von einer Person entfernen, der er Ehrerbietung schuldig ist, so erfordert der Anstand, daß dies mit einigen Schritten rückwärts, das Gesicht auf die achtunggebietende Person gerichtet, geschieht, und dann erst findet die vollständige Drehung zum Vorwärtsgehen statt. Unterläßt man diese Regel, so kann man dem Vorwurf der Unschicklichkeit, der Geringschätzung, der Unehrerbietigkeit nicht entgehen. Auch bei großer Verwunderung, bei Staunen, Entsetzen u. s. w. findet ein Rückwärtsgehen um einige Schritte statt.

Das Vorwärtsgehen findet gewöhnlich in gerader Richtung statt, doch nöthigen oft seelische oder äußere Motive auch zu gebogener Richtung. Wenn z. B. zwei Gehende auf einer Linie sich begegnen, muß ein Ausweichen stattfinden; und zwar erfordert die gewöhnliche Höflichkeit, daß bei gleichstehenden Persönlichkeiten das Ausweichen beiderseits geschieht; bei Begegnung einer Respectsperson aber läßt man dieser den Weg vollständig frei, und biegt allein aus. In gleicher Weise verfährt der Herr gegenüber der Dame, die Jugend gegenüber dem Alter. (Näheres s. Siebente Abth.) Von den seelischen Motiven sind es besonders Argwohn, Verlegenheit, Spionage, Angst, Verzweiflung u. s. w., welche zu einem Gehen in gebogenen Linien führen.

Ueber das „Aufeinanderzugehen", welches von dem bloßen Begegnen wohl zu unterscheiden ist, lassen sich keine bestimmten Regeln aufstellen, denn eine Masse Localbedingungen treten hier gebieterisch auf; nur so viel sei hier bemerkt: Geht man auf eine im Rang höher stehende Person zu, so muß der Gang, wenn er vorher heftig, rasch gewesen, mehrere Schritte vor dem Ziele langsamer, würdevoller werden und der einzunehmende Standpunkt mindestens zwei Schritte Zwischenraum lassen, vor einem Fürsten drei Schritte (Näheres s. Vierte und Siebente Abth.).

„Ein wichtiges Merkmal am Gang, schon im gewöhnlichen Leben und um so mehr auf der Bühne, ist die Bestimmtheit des Abmessens der Entfernung eines Weges. Ein fester, klarer Charakter hat es im Bewußtsein, wie viel Schritte er bis zum Ziele seines Ganges zu machen nöthig hat, mögen sie groß oder klein sein. Unbestimmte Charaktere wissen das nie und kommen daher oft ihrem Gegenstand eilend zu nahe, säumend nicht nahe genug, oder sie hängen an ihren Gang einen oder ein paar Fehltritte an. Jeder Schauspieler sollte den Raum des Theaters mit verbundenen Augen im Gehen, nach allen Richtungen abmessen können, und es in seiner Gewalt haben, ob er oder ob er nicht Entschiedenheit im Gang, der Situation gemäß, zeigen will. Man beobachte nur, wie komisch oft der Gang Derer aussieht, welche vielleicht einen Brief oder sonst eine Kleinigkeit auf die Bühne zu bringen haben. Nur allzu oft kommen bei solchen Gelegenheiten die Bedienten ihren Herren zu nahe oder bleiben zu weit von ihnen stehen, wodurch der Herr genöthigt wird, sich ihnen zu nähern. Komiker wissen das sehr gut zu benutzen, um Lachen zu erregen *)."

g) Charakteristische Merkmale einiger Gangarten.

Der schwere Gang. Dieser charakterisirt sich nach Harleß dadurch, daß „in dem Augenblicke, in welchem der Schwerpunkt über dem Drehpunkt des Mittelfußköpfchens ankommt, der vorschwingende Fuß seine Ferse schon neben jenem Punkt auf dem Boden aufgesetzt hat. So geht man nach überstandenen schweren Krankheiten, beim vorsichtigen Tragen schwerer Lasten auf Glatteis, überhaupt überall, wo das Terrain oder die zu Gebot stehende Muskelkraft zur Vorsicht mahnt. Je näher dabei die Ferse des vorderen Fußes an dem Ballen des hinteren Fußes aufgesetzt wird, um so schwerer wird der Gang."

„Dieser Gang kann schneller oder langsamer sein, jenachdem die Schwerlinie näher dem Ballen den vorgesetzten Fuß trifft. Er setzt immer eine gewisse Unsicherheit oder Aengstlichkeit oder Behutsamkeit voraus, wird deshalb auch bei alterschwachen Leuten angetroffen, oder bei dem Gehen in der Dämmerung. Der Zeitraum, in welchem der Körper nur auf einem Beine ruht, wird aus diesem Grunde so sehr als möglich abgekürzt."

Der schleichende Gang auf der Sohle charakterisirt sich dadurch, daß der hintere Fuß nicht früher mit seinem

*) Seckendorf.

Ballen den Boden verläßt, als bis der vordere bereits wieder steht. Wir finden diesen Gang bei Blinden, bei Tastenden und bei Schleichenden. Bei den letzteren finden wir auch den Zehengang.

Bei dem Zehengang wird „der Schwerpunkt entweder auf den Ballen des vorgesetzten Fußes hinübergeworfen, nachdem er schon den Boden berührt hat, wodurch das Schleichen auf den Zehen entsteht, oder in dem Moment, in welchem dies geschieht, was das eilige Gehen auf den Zehen erzeugt" *).

Wir finden beim Zehengang gewöhnlich einen etwas vorgebeugten Oberkörper.

Der Hüftendrehgang. Dieser entsteht weniger durch Biegen der Kniee als durch Hüftendrehung. Wir finden ihn nach Harleß verbunden mit dem schweren Gange bei dicken Leuten, beim Tragen schwerer Lasten auf dem Kopfe, zerbrechlicher Gegenstände, bei Stelzengehen und bei dem carikirten, gravitätischen Theaterschritt.

Hieher gehört auch ein Gang, bei welchem man die Fußsohle als unbeweglich betrachtet und deshalb bei jedem Schritt mit der ganzen flachen Sohle auf den Boden fällt.

Bei diesem Gang sind die Schritte sehr klein und die Schwerlinie fällt immer in die Ferse des vorstehenden Fußes. Es dürfte dies auf der Bühne der sogenannte türkische Gang sein.

Der gravitätische Gang. Das Wesentliche dieses Ganges ist, daß der gerade gestreckte Oberkörper bei mehr oder weniger steifen Knieen sich gleichsam aus den Hüften zu ziehen scheint und länger wird. Die Zeitdauer, in welcher beide Füße mit dem Boden in Berührung sind, ist hierbei am längsten. Das Mehr oder Weniger entscheidet hier unendlich viel. Eine Linie mehr, und wir sehen eine Carikatur.

*) Harleß, a. a. O.

Setzt man bei diesem Gang die Zehen zuerst und zu früh auf den Boden, so entsteht der:

„Tanzmeisterschritt". Dieser Schritt ist der Schwankung des Körpers in querer Richtung wegen sehr unsicher. Auch der Tastende wird so gehen, nur ist der Körper und der jedesmal stehende Fuß im Knie mehr oder weniger gebogen.

2) Die Gliedmaßen in harmonischem Zusammenwirken.

α) Die Eintheilung der Geberden.

Die verschiedenen Geberden, deren der Mensch fähig ist, theilen wir nach Ling in fünf Classen. Diese sind:

1) Ausdrückende,
2) zeichnende,
3) deutende,
4) copirende und
5) conventionelle Geberden.

1) Ausdrückende Geberden nennen wir diejenigen, welche nur individuelle Gemüthszustände der darzustellenden Personen charakterisiren sollen. Wie wir bereits bei „Mienenspiel" gesagt, gehört eine lebhafte Phantasie und eine feine Beobachtungsgabe dazu, solche Geberden zu versinnlichen. Hat der Darsteller letztere nicht, so werden wir nur seine eigenen, nicht aber die Empfindungen verschiedener Individualitäten ausgedrückt erhalten. Hier hat der Darsteller sich ganz besonders vor Uebertreibung zu hüten; ein Schritt über die Linie und das Erhabene wird zum Lächerlichen. Regeln lassen sich für diese erste Classe der Geberden gar nicht aufstellen. Eine lebhafte Phantasie, ein gebildeter Geist, ein feiner Tact in Allem trifft stets das richtige Maß.

Die Darstellung des Zornes und der Verzweiflung bieten für den Darsteller die meisten Schwierigkeiten; denn

allzuleicht raubt die eigene physische Erregtheit ihm die Besonnenheit und reißt ihn über die Grenze des Schönen.

2) *Zeichnende* Geberden nennen wir diejenigen, welche die Vorstellungen von äußeren Objecten oder deren Zustände und Eigenschaften mimisch versinnlichen. Wenn wir z. B. die Conturen eines Hauses, die Wellen des Meeres, eine Linie, einen Kreis, das Zusammenschlagen zweier Körper u. s. w. versinnlichen wollen, so kommen wir dem Worte durch eine zeichnende, malende Geberde zu Hülfe. Ganz besonders bei dieser Gattung von Geberden hüte sich der Darsteller, zu viel zu thun und *Alles zeichnen* und *nachahmen* zu wollen: er fällt auf diesem Wege unrettbar ins Lächerliche.

Die *Grundregel* hierbei ist: Man erfasse stets das *Ganze*, zeichne nur *Hauptvorstellungen* und vermeide überhaupt jede *zeichnende* Geberde, die nicht mit der *eigenen Empfindung* in enger Verbindung steht.

3) Die *deutenden* Geberden unterscheiden sich von den *zeichnenden* dadurch, daß sie nur allgemeine Kategorien des Raumes, der Zeit und der Kraft symbolisch versinnlichen, z. B. Höhe, Tiefe, Nähe, Weite, Geschwindigkeit, Verzögerung, Kraft, Schwäche, Menge u. s. w.

4) *Copirende* Geberden nennen wir die stricte Nachahmung des Benehmens eines Anderen, ohne uns in seine Seele zu versetzen, und als Solcher zu handeln. Auch hier ist das richtige Maß in der Copie Bedingung. Nach Ling sind *copirende* Geberden ebenfalls *zeichnende*; „es tritt hierbei aber derselbe Unterschied ein, den man im technischen Zeichnen macht, indem man hierbei ein Zeichnen nach Vorzeichnungen als Copiren, und anderseits ein selbständiges Zeichnen nach der Natur, nach Verstandesconstructionen oder eigenen Phantasiegebilden unterscheidet. Der Copist ist stricte an die Vorzeichnung gebunden und seine Zeichnung als Copie um so gelungener, je getreuer sie der Vorzeichnung

gleicht und selbige mit allen ihren Eigenheiten und resp. selbst ihren Fehlerhaftigkeiten und Mängeln reproducirt". So sehr aber auch hier das richtige Maß in der Copie Bedingung ist (denn eine Linie zu viel bringt die Carikatur, zu wenig die mangelhafte Wirkung), so kann ein Ueberschreiten des Maßes, also eine leichte Carikatur allerdings nur bei Darstellung des Lächerlichen, des Absonderlichen von Wirkung sein.

5) Conventionelle Geberden nennen wir solche, welche durch ein stillschweigendes Uebereinkommen, oder durch Sitte eingeführt sind. Hieher gehören alle Ceremonien ganzer Körperschaften sowohl, als Einzelner, welche stets dem Leben genau abgelauscht sein müssen, und die aufzuzählen fast unmöglich ist.

Der mimische Ausdruck wird modificirt durch Lebensalter, Temperament, Gewohnheit, durch das Nationelle und Volksthümliche.

Dieses Alles hier näher zu beleuchten, wäre gegen den Zweck dieses Buches; nur die Modificationen, welche die verschiedenen Altersstufen herbeiführen, wollen wir, mit Rothstein's Worten, hier folgen lassen:

„Wie sehr das mimische Verhalten durch das Lebensalter nach dessen Hauptstufen modificirt wird, kann selbst der flüchtigsten Beobachtung nicht entgehen. Die Jugend zeigt im Allgemeinen lebhafte Geberden und eine gewisse Unruhe in der Gebarung; das so leicht erregbare, meist offne jugendliche Gemüth will sich gern, wie es ist, ungenirt äußern, und äußert sich auch so, wo ihm nicht von außen her Fesseln angelegt sind, oder Erziehung bereits eine Mäßigung herbeigeführt hat. Das Greisenalter äußert sich dagegen in seinen Geberden sehr spärlich, mehr verharrend in den Stellungen und matt und langsam in den Bewegungen, im Allgemeinen mit gemessener Würde, wo die leibliche Kraft noch nicht zu weit gesunken ist. Der Mensch lebt mehr innerlich, ist affect- und leidenschaftsloser und handelt wenig. Im mittleren Lebensalter sind die mimischen Bewegungen kräftig, entschieden, nachdrücklich, aber gemessener als in der Jugend; der ge-

reifte Mann beherrscht seine Geberden, unterdrückt sie oft, ja erkünstelt nicht selten ein mimisches Verhalten bis zur äußersten Verstellung. Er erwägt seine Lebensstellung, die Verhältnisse und Situationen und bemißt hiernach sein mimisches Verhalten."

Daß das Geberdenspiel sich stets nach dem Costüme und der Zeit, in der ein Stück spielt, richten muß, versteht sich von selbst. Es würde total gefehlt sein, eine antike Gestalt z. B. mit dem Schritte und der Bewegung einer Persönlichkeit aus dem Zeitalter Ludwig's des XIV., oder umgekehrt, dem Publicum vorführen zu wollen; ein eben solcher Unterschied ist zwischen einer Gestalt aus der Zeit Ludwig des XIV. und einer modernen Gestalt. Wir kommen bei der Schilderung des Complimentes darauf zurück.

3) Die Grundregeln für die richtige Thätigkeit der Gliedmaßen in der Geberde sind folgende:

Allgemeines.

1) Jede Geberde muß das, was sie ausdrücken soll, einfach, wahr, aber entschieden ausdrücken. Es gilt dieses Gesetz ebenso für die Geberde des Zweifelhaften, als für die Geberde des Bestimmten. In der Geberde des Zweifelhaften muß eben dieser Zweifel ganz entschieden ausgedrückt werden. Hieraus folgt:

2) Daß jede Bewegung, welche nicht aus der gesammten darzustellenden Empfindung hervorgeht, nicht von ihr bedingt ist, wegfallen muß. Sei die Bewegung (als solche) noch so schön, gehorcht sie diesem Grundgesetze nicht, so wird sie eben unschön.

3) Das Mienenspiel muß der Geberde stets vorangehen; bei Darstellung sehr gereizter Seelenstimmungen aber kann oft die Geberde dem Worte vorangehen. In der Regel begleitet sie das Wort, muß also mit diesem in vollkommener Uebereinstimmung sein; erfordert der Inhalt des

Wortes jedoch, daß die Geberde das Ganze beschließe, so folgt diese nach.

4) Die Geberde darf nicht willkürlich abbrechen, während die Rede noch fortdauert, sie muß diese bis an ihr Ende begleiten: und da es in der Mimik keinen Stillstand giebt, so muß der Mimiker nach beendeter Rede den Reflex von Dem, was der Mitspielende ausdrückt, in seinem Mienenspiel, zum mindesten im Auge, sichtbar werden lassen. — Hierin fehlen die Meisten. Ihr Körper, ihr Gesicht lebt nur so lange sie sprechen: ist dies geschehen, so versinken sie in eine Unthätigkeit des Körpers, wie des Geistes, welche jedes Ensemble zerreißt. Und gerade im Spiel ohne Worte, welches man gewöhnlich: „stummes Spiel" nennt, liegt die größte Schwierigkeit für den Darsteller; hierin zeigt sich der wahre Künstler.

„In jeder dramatischen Gestalt muß sich in jedem Augenblicke das individuelle Leben aller Gestalten, welche mit demselben das Ganze einer Scene bilden, so reflectiren, daß daraus der besondere, in der Natur des Charakters und der Situation bedingte Antheil und die individuelle Gemüthsbewegung derselben sichtbar wird. Dies leistet das stumme Spiel des Darstellers. Dasselbe setzt die lebendige Handlung schweigend fort und zeigt uns das Individuum stets als ein nothwendiges Product der concreten Verhältnisse. Ohne das stumme Spiel giebt es daher nur vereinzelte Reden, welche abgebrochen und wieder aufgenommen werden. Das stumme Spiel vermittelt sie erst zu einem zusammenhängenden Ausdruck des individuellen Lebens; in diesem Spiele vereinigen sich alle Elemente der körperlichen Beredsamkeit, um den Eindruck zu reflectiren, welcher auf den Charakter durch die Handlung und die Reden der Mitspielenden hervorgebracht worden ist."

„Das stumme Spiel vermittelt zunächst das Pathos der unterbrochenen Rede mit der wieder aufgenommenen. Dadurch erscheint die letztere in sich motivirt und als ein wirkliches Glied in der Kette des Dialogs. Das stumme Spiel sichert mithin den Darsteller davor, den Charakter selbst, den er darzustellen hat, in irgend einem Augenblicke fallen zu lassen, indem es ihn nöthigt, denselben stets in seiner Phantasie festzuhalten und fortzuspinnen. Die Vernachlässigung des stummen Spiels

ist allemal ein Heraustreten des individuellen Selbst, das den Lebensfaden der Rolle eigentlich zerreißt. — Am schwierigsten wird die Aufgabe des stummen Spiels, wenn es uns eine wachsende Bewegung des Innern während der Rede eines Andern offenbaren soll, welche sich als Resultat wieder in das Wort zusammenfaßt; so z. B. für Clavigo während der Erzählung des Beaumarchais."

„Je bestimmter die einzelnen Reden im Dialog auch zugleich einen Act in der Entwickelung des Pathos bezeichnen, desto gebieterischer wird die Vermittelung durch das stumme Spiel gefordert. Wir verweisen in dieser Beziehung auf die beiden großen Scenen zwischen Othello und Jago (Act III. Sc. 2) und zwischen Macbeth und Lady Macbeth (Act I, Sc. 7). Jedes stumme Spiel muß aus dem tiefen Verständniß des Pathos und der Weltanschauung des darzustellenden Charakters hervorgehen. Es muß daher, so allgemein einerseits die Affecte sind, welche das stumme Spiel reflectirt, doch immer als Ausdruck des in der Rolle gegebenen individuellen Lebens wiedergeboren werden. Die Erwartung, Spannung und Freude, das Entzücken und Leiden reflectiren sich in einer Iphigenia anders als in Desdemona; anders die erwachende Eifersucht eines Othello und eines Don Gutierre und endlich gar eines Thoren, der zur komischen Figur wird. Der Strahl des Lichtes bleibt derselbe, aber die Wirkung des Lichts ist von den Objecten abhängig und von dem Auge, welches sie wahrnimmt. Ein einziger Blick, eine Handbewegung, eine Wendung des Kopfes giebt derselben Empfindung der Liebe, der Wehmuth, dem Hohne und der Bosheit einen andern Charakter, ohne deshalb den allgemeinen Charakter einzubüßen*)."

5) Sparsamkeit in der Bewegung der Gliedmaßen muß vor allem beobachtet werden. Der dramatische Darsteller darf nicht (um militärisch zu reden) mit Kanonen schießen, während Kleingewehrfeuer genügt.

Wir haben bereits bei den Armbewegungen in der ästhetischen Plastik das Grundgesetz aufgestellt: „So wenig Bewegungen als möglich"; wir wiederholen dasselbe hier bei der ganzen Geberde. Es ist staunenerregend, wie groß die Verstöße gegen dieses Grundgesetz sind. Nur einige Beispiele: Es soll Jemand den Kopf leicht und rasch zur Seite wenden,

*) Rötscher, „Kunst der dramatischen Darstellung".

statt dessen dreht der ganze Körper sich um, häufig sogar mit Fußveränderung: was ein einzelner Finger bezeichnen kann, nimmt bei Vielen die ganze Hand, ja sogar den Arm in Anspruch.

Massenhafte Beispiele könnten wir noch anführen; man wird uns aus diesen beiden verstehen. Wie ist es möglich, eine Steigerung in der Darstellung der Leidenschaften durch Geberden zu zeichnen, wenn wir mit fortissimo beginnen.

6) Alle Glieder des Körpers müssen in einer Geberde übereinstimmen, es dürfen nicht einzelne Glieder vollständig in Ruhe sein, während andere Etwas ausdrücken sollen.

Um nicht mißverstanden zu werden, fügen wir hinzu: nicht alle Glieder sollen das gleiche Maß des Antheils bei einer Geberde haben, aber alle Glieder müssen die Intention dieser Geberde ausdrücken, d. h. der Mimiker darf nicht mit der Hand eine entschiedene Geberde zeichnen, während seine Füße vollständig im Zustande der Ruhe sind, oder mit der einen Hand und mit vorgebeugtem Oberkörper entschieden nach einem Gegenstand hindeuten, während die andere Hand, als gehöre sie nicht zu diesem Körper, sorglos und unthätig an der Seite hängt, nach dem bloßen Gesetz der Schwere. Nur hüte man sich auch hier vor dem Zuviel. Eine lebhafte, aber gezügelte Phantasie, ein gymnastisch geschulter Körper werden das richtige Maß treffen.

7) Die Geberden dürfen nicht unvermittelt neben einander liegen, sondern sie müssen sich aus einander entwickeln; es darf demnach in dem Geberdenspiel kein Sprung sein, wenn er nicht ausdrücklich bedingt ist. Wenn wir z. B. Freude und unmittelbar darauf Entsetzen versinnlichen wollen, so dürfen diese beiden Geberden nicht blos neben einander liegen, sondern sie müssen durch einen richtig gezeichneten Uebergang aus einander hervorgehen, d. h. die Seele muß einen, wenn auch noch so unbedeutenden Antheil

an ihrem vorigen Zustande behalten, ehe der neue sich vollkommen entwickeln darf. Diese Kunst der Mimik ist die schwierigste, ihre richtige Anwendung ist der Stempel der Vollendung. Iffland's Schrift: „Fragmente über Menschendarstellung" giebt herrliche Aufschlüsse hierüber.

8) Der Gang auf der Bühne muß sich genau nach dem darzustellenden Charakter richten, sowohl während des Spiels, als beim Erscheinen auf der Bühne und beim Verlassen derselben. Nicht selten sehen wir den Darsteller in seinem individuellen Gange kommen, während des Spiels den Gang der darzustellenden Rolle annehmen, und beim Weggehen wieder in seinen Gang zurückfallen. Daß hierdurch der Zweck der Menschendarstellung verfehlt wird, bedarf keiner besonderen Auseinandersetzung.

Das Erscheinen auf der Bühne, so wie das Verlassen derselben ist ungemein schwierig. Weil der Darsteller selten schon mit „Worten" auftritt, so vergißt er, schon mimisch in dem Charakter zu erscheinen, und thut dies fälschlich erst, wenn die Worte beginnen. Es muß der größte Fleiß auf Vermeidung dieses Fehlers verwendet werden. Hier sei noch bemerkt, daß viele Darsteller wenig Gewicht auf die Zahl der Schritte legen, welche sie vor den Augen des Zuschauers thun: sie begehen ein großes Unrecht, ja, sie zerstören jede Charakteristik dadurch. Das Gesetz der Schönheit verlangt, daß nicht ein Schritt gethan werde, der nicht durch die Situation bedingt ist. Auch hier müssen wir das Grundgesetz aufstellen, wie bei den Armbewegungen: „So wenig, wie möglich". Ruhe in dem Bilde ist vor Allem nöthig: und es beweist wenig Bildung, wenn ein gekröntes Haupt auf keine andere Weise seine Würde an den Tag legen zu können glaubt, als durch Umherstolziren auf der Bühne.

9) Obgleich es sich von selbst versteht, daß bei wahrer Menschendarstellung der Schauspieler sich nie in den Vorder-

grund drängen wird, wenn der Charakter, den er zu zeichnen hat, in dem Stück, in der Situation nicht eine hervorragende Stelle einnimmt; so geschehen doch gerade darin so viele unverzeihliche Verstöße, daß wir es für nöthig erachten, auch darüber einige Worte zu sagen. Wenn der Darsteller stets seinem darzustellenden Charakter und der Situation getreu bleibt, so ist ein Ueberheben ganz unmöglich; aber nur allzu oft sehen wir das Bemühen, aus kleinen Rollen, die als solche ihre volle Berechtigung haben, wie man in der Theatersprache zu sagen pflegt, „Etwas machen" zu wollen, in so hohem Grade, daß wir uns mit Widerwillen von einem solchen Darsteller abwenden. Nicht *eine* Linie darf der Schauspieler über die Bedeutung, welche seine Rolle im Stück hat, gehen, will er nicht die Totalität zerstören, will er nicht den Vorwurf der Anmaßung, der Eitelkeit, der Gefallsucht auf sich laden. Der wahre Künstler betrachtet sich auf der Bühne als ein wirksames Mittel zu einem gemeinsamen Zwecke.

Ebenso verwerflich ist die Manier unserer modernen Virtuosen, die kleineren Rollen eines Stückes entweder ganz zu streichen, oder doch so unverantwortlich zu kürzen, daß von dem Dichterwerk nichts weiter übrig bleibt, als eine sogenannte Paraderolle, die dann (und das ist ja heute immer maßgebend) um so *öfter* vom Publicum hervorgejubelt wird; während die Mitspielenden, denen jede Gelegenheit, zu wirken, abgeschnitten ist, in ihrer Bedeutung als Künstler sinken. Dieses Virtuosenthum, aus einer elenden Eitelkeit oder Speculationssucht hervorgegangen, liegt, dem Himmel sei Dank, in den letzten Zügen; hoffen wir, daß sein Ende nahe bevorsteht.

10) *Ueber den Gebrauch der linken und der rechten Hand.*

Es ist oft von meinen Schülern die Frage an mich gerichtet worden: „Wie denken Sie über den Gebrauch der

linken und rechten Hand? Halten Sie den öftern Gebrauch der rechten Hand für einen Act, der durch Gewohnheit oder durch innere organische Ursachen bedingt ist?" Obgleich ich mir mein Urtheil längst gebildet hatte, wollte ich doch dasselbe wissenschaftlich begründen. Nach vielfachen Forschungen in den bedeutendsten wissenschaftlichen Werken fand ich endlich folgendes Resultat, welches ich wörtlich der berühmten Abhandlung: „Die menschliche Hand und ihre Eigenschaften" von Charles Bell, Professor der Anatomie und Chirurgie, entnehme:

„Sollten wir in den Geschäften des täglichen Lebens gewandt und allzeit fertig sein, so war es offenbar nothwendig, daß wir uns nie zu besinnen brauchen, mit welcher Hand wir Etwas anfassen, oder welchen Fuß wir vorwärts setzen sollen, und wir sind auch darüber wirklich niemals im Zweifel. Ist dies anerlernt, oder ist dieses rasche Entschlossensein Naturgabe? Man muß dabei zugleich beachten, daß sich die ganze rechte Körperseite vor der linken auszeichnet, und die linke nicht allein hinsichtlich der Muskelkraft, sondern auch in der ganzen Constitution schwächer erscheint. Rechts sind sämmtliche Bewegungsorgane stärker entwickelt, und hiervon kann man sich sogleich durch unmittelbare Messung überzeugen, oder es sich von Schneider und Schuhmacher bezeugen lassen. Man kann immerhin sagen, dieses Uebergewicht rühre daher, daß die rechte Hand mehr geübt werde; aber die Eigenthümlichkeit erstreckt sich auch auf die Constitution, und die linken Glieder werden häufiger von Krankheit befallen, als die rechten. Bei Opertänzern sehen wir, daß die schwersten Stücke mit dem rechten Beine ausgeführt werden. Aber die Art, wie sie sich einüben, weist noch deutlicher auf die natürliche Schwäche des linken Beines hin: sie müssen nämlich dieses Glied doppelt üben, um bei der öffentlichen Vorstellung alles Störende zu vermeiden; denn versäumen sie dies, so bekommt die rechte Seite einen mit der Grazie unverträglichen Vorzug. Gehen wir hinter Jemand her, so bemerken wir nur sehr selten eine ganz gleichförmige Bewegung des Körpers, und achten wir auf den linken Fuß, so entgeht uns nicht, daß er nicht so fest aufgesetzt wird, als der rechte, daß die Zehen an ihm nicht so weit auswärts gekehrt sind, als am rechten. Der eigenthümliche Bau der Weiber, und der Umstand, daß bei ihnen die Elasticität des Schrittes mehr von der Bewegung im Fußgelenk als in den Hüften

abhängt, macht, daß bei ihnen die Schwäche des linken Fußes meistens noch mehr auffällt. Kein Junge hüpft auf dem linken Fuß, wenn er anders nicht links ist. Der Reiter setzt den linken Fuß in den Steigbügel und springt von rechts ab. Alles im gemeinen Leben ist nach der rechten Hand gerichtet, wie z. B. der Gang der Schraube oder der schneidende Theil des Bohrers, und wir dürfen als gewiß annehmen, daß dies nicht willkürlich ist, sondern mit einer natürlichen Eigenschaft des Körpers zusammenhängt."

„Einer, der links ist, fühlt die Vortheile dieser Einrichtung gar sehr, ob er nun eine Zimmerthür oder ein Federmesser aufzumachen hat. Kurz, der Vorzug der rechten Hand ist nicht Folge der Gewohnheit, sondern eine natürliche Einrichtung zu einem sehr augenfälligen Zwecke; diese Eigenschaft hängt auch nicht vom besonderen Verlauf der Arterien des Armes ab: sie kommt dem rechten Fuß so gut zu, wie der rechten Hand."

So weit der berühmte Professor.

Was er hier sagt, gilt natürlich nur von dem Menschen als Menschen. An den Menschen als Künstler machen wir andere Forderungen, Forderungen, deren ja auch schon Charles Bell erwähnt. Und so wie er von den Tänzern sagt, sie übten den linken Fuß doppelt, um Einheit in die pas zu bekommen, so müssen auch wir hier die Bedingung aufstellen, beide Arme und Hände gleichmäßig auszubilden, so, daß man nach der linken Seite die linke, nach der rechten die rechte Hand gebrauchen kann. Ueber den Körper mit der rechten Hand nach links und umgekehrt darf durchaus nicht eine Bewegung stattfinden. Es verräth sofort den ungeschulten Schauspieler, wenn die linke Hand, gleichsam in Ruhestand versetzt, nur die wenigsten Bewegungen macht, während auf der rechten die ganze Last der Bewegungen liegt. Und doch können wir diese Fehler bei bedeutenden Darstellern finden. Es kommen allerdings Verrichtungen auf der Bühne vor, die, wie im Leben, nur mit der rechten Hand ausgeübt werden dürfen, wie z. B. der Schwur, der Handschlag und alles dahin Gehörende.

Alles dieses muß, man stehe nun links oder rechts auf der Bühne, mit der rechten Hand ausgeführt werden: wird aber eine Handlung vorgenommen, bei der es gleich bleibt, ob man die rechte oder die linke Hand anwendet, so muß bei Bewegungen nach links immer die linke, nach rechts immer die rechte Hand genommen werden. Hieher gehört z. B. der Handkuß. Steht die Dame an der linken Seite des Herrn, so läßt derselbe sich gar leicht verleiten, statt mit der linken, mit seiner rechten Hand die Hand der Dame zu ergreifen, und das sieht dann linkisch und unschön aus (Näheres s.: Handkuß): ebenso, wenn man Etwas von der linken Seite nehmen oder nach links geben soll, nimmt man gar zu gern die rechte Hand dazu. Dies ist durchaus falsch.

Sitzt man aber an einer Tafel und hat links und rechts einzuschenken, so muß man (obgleich das Einschenken sonst gewöhnlich mit der rechten Hand geschieht) gerade unserer Regel entgegen nach rechts mit der linken, nach links mit der rechten Hand einschenken, da es unschicklich ist, die Flasche so zu halten, daß die Nägel nach oben gekehrt sind, oder sich so weit umzuwenden, daß man dem Nachbar den Rücken zukehrt.

Aber nicht nur für die Bühne, sondern auch für das Leben ist es unumgänglich nöthig, beide Hände gleichmäßig auszubilden. Haben wir im Leben auch nicht immer ein Publicum vor uns, so haben wir es in der Gesellschaft doch um uns; und sehr linkisch und durchaus nicht empfehlend ist es, wenn wir, mit unserer linken Seite an einem Tische sitzend, eine Tasse Thee oder was es sonst sei, mit der rechten Hand (vor dem Körper vorbeigehend) von dem Tisch nehmen. Dies beweist immer Mangel an Tournüre.

11) Gruß, Gebet, Schwur*).

Die Ausdrücke und Zeichen für den Gruß sind bei den meisten Völkern sehr verschieden. Denn das jedem Menschen angeborene Wohlwollen, so wie seine Ausdrücke und Zeichen dafür durch den Gruß gestalten sich nach dem Grade seiner Bildung, nach seiner religiösen und politischen Anschauung, nach seiner Nationalität, nach Geschlecht und Stand mehr oder weniger verschieden.

Somit läßt sich gewissermaßen aus der Begrüßungsweise der Grundcharakter eines Volkes, eines Stammes und in mancher Hinsicht sogar der der einzelnen Persönlichkeit erkennen.

Die Orientalen waren und sind noch viel wortreicher, ceremonieller und umständlicher bei ihren Begrüßungen als die Occidentalen. Es zeichnete sich der Occident vor dem Orient dadurch besonders aus, daß das bei allen Völkern Asiens übliche Niederwerfen beim Gruße als Zeichen vollständiger Unterwürfigkeit und Knechtschaft in Europa nur theil- und zeitweise aufkam. So behandelt man bis auf den heutigen Tag die Könige Asiens, daß man auf den Knieen liegend mit ihnen spricht und sich vor ihnen in den Staub niederwirft, indem man sie für übernatürliche Wesen ansieht. Diese Art zu grüßen kam aber z. B. bei den Römern erst mit Diocletian (ungefähr 300 Jahre nach Chr.) in Gebrauch. Gleichsam als Nachwuchs kann man die Sitte in Europa betrachten, seine Achtung und Unterwürfigkeit durch bloßes Knieen auszudrücken, welche bis spät noch vielfach üblich war, in Rußland bis auf den heutigen Tag noch ist.

*) Die Grundzüge der ebräischen, moslemitischen und chinesischen Ceremonien entnehmen wir meist wörtlich aus Martin Schaber's: „Sitten, Ausdrücke, Symbole des Grußes ꝛc. ꝛc.“.

a) Grüße der Ebräer.

1) Gottesdienstlicher Gruß (Segen).

Nach dem Gottesdienste erfolgte der priesterliche Segen, nach Ausstreckung der Hände und tiefgebeugtem Körper: „Der Herr segne dich und behüte dich ꝛc. ꝛc.". Der Segnende nahm beide Hände vor sein Gesicht, als ob er dasselbe hinter ihnen verbergen wollte in folgender Form: (Fig. 62)*).

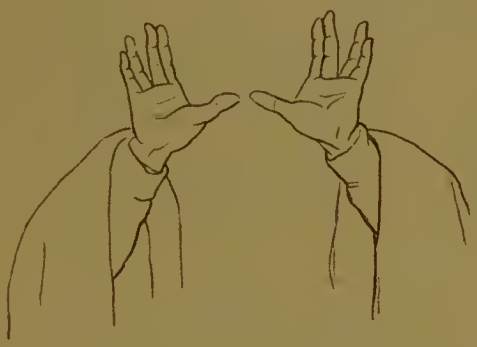


Fig. 62.

2) Bürgerlicher Gruß.

Die Nichterwiderung des Grußes galt als höchst ungebildet. Doch war es Sitte, Trauernde und Fastende nicht zu grüßen. Eine Sitte, die sich bis auf den heutigen Tag erhalten. Ausgezeichnete Personen mußten wohl gegrüßt werden, durften aber in ihrer Lage des Fastens oder des Leidens nichts erwidern.

Beim Kommen und Gehen, sowie beim Begegnen beugte sich der Niedere vor dem Höheren, wiederholte die Verbeugung und neigte sich, je nach dem Range tiefer und fiel

*) Der Zeichner hat zum bessern Verständniß der Fingerhaltung die Hände nach oben gerichtet; sie müssen aber segnend nach vorn gerichtet sein, aber unmittelbar vor dem Gesicht.

sogar zur Erde nieder. Auch fiel man einander um den Hals und küßte einander.

Der Kuß gilt als Zeichen des gegenseitigen Wohlwollens, aber auch als Zeichen der Ehrerbietung und Huldigung. Außer beim Begegnen, wurde der Kuß gegeben beim Kommen, beim Weggehen. Man küßte den Mund oder den Bart, den man dabei mit der Hand faßte. Gegen Fürsten war der Kuß Zeichen der Huldigung. Als solcher wird er auf Hände und Kniee gegeben.

Der Ebräer entblößte, mochte er Hohe oder Niedere begrüßen, niemals sein Haupt; ebenso verrichtete und verrichtet er noch jetzt sein Gebet mit bedecktem Haupte. Bei Frauen war das Entblößen des Hauptes eine Schande. Es wurde daher auch bei Ehebruch das Haupt der Frau von dem Priester gewaltsam entblößt*).

3) Stellung beim Gebete.

Der Betende steht mit dem Gesicht gen Osten in gerader Körperhaltung, die Füße aneinander, die Hände vor der Brust gefaltet oder ihre Volarflächen aneinander liegend, die Spitzen nach oben gehalten oder auch in dieser Weise zum Himmel gehoben. — Diese Stellung hält er während des ganzen Gebetes fest. Sowie in dem Gebete der Name Gottes vorkommt, verneigt der Betende sich, was bei

*) Das Entblößen des Hauptes, wie es jetzt in Europa Sitte ist, um Verehrung, Achtung und Wohlwollen auszudrücken, kam nach der Verbreitung des Christenthums auf, wurde aber erst bei der Zunahme der Cultur als Symbol der Begrüßung unter Männern allgemeine Sitte (das weibliche Geschlecht entblößte sein Haupt nie). Gegen die Sitte der Alten, beim Opfern oder dem Gebete das Haupt zu bedecken, verbietet der Apostel Paulus dasselbe jedem Manne, der weissaget oder betet. Und so kam es, daß unter späteren Christen das Entblößen des Hauptes zum Zeichen des Wohlwollens und der Achtung gegen hohe Personen in Gebrauch kam.

gewissen Stellen tiefer oder minder tief geschieht. Knieend verrichtete der Ebräer sein Gebet nie; wohl aber fiel in dem Tempel die ganze Gemeinde auf die Kniee, sobald der Priester den Namen Gottes aussprach. Sowie das Gebet beendet war, trat der Betende zum Zeichen der Beendigung einige Schritte zurück. Dies geschah natürlich nur bei längeren Gebeten: bei kurzen, spruchähnlichen Gebeten, bei denen überhaupt gar keine Ceremonie stattfand, geschah dies nicht.

4) Schwur.

Beim Schwur hob der Ebräer die rechte Hand gen Himmel.

b) Grüße der Mosleminen.

1) Gottesdienstlicher Gruß (Gebet).

Die Gebete werden wie bei den Ebräern mit bedecktem Haupte verrichtet. Der Betende stellt sich mit dem Gesicht nach Mekka, hebt seine offenen Hände zu beiden Seiten des Gesichtes empor, mit den Spitzen der Daumen die Ohrläppchen berührend, und sagt: „Gott ist sehr groß". Hierauf beginnt er seine Gebete, bald stehend, bald knieend, bald mit Stirn und Nase den Boden berührend.

Wenn er knieend betet, so sitzt er dabei auf seinen Fersen und hat die Hände mit ein wenig ausgebreiteten Fingern auf die Oberschenkel oder oberhalb der Kniee gelegt; zuweilen steht er auf und macht tiefe Verbeugungen. Die Mosleminen verrichten das Beten so fleißig, daß sie auf Reisen, wenn sie in die Nähe des Wassers kommen, es auf einem ausgebreiteten Teppich vornehmen, nachdem sie vorher die Hände, wie wir dies später kennen lernen werden, gewaschen.

Wenn er stehend betet, und die Gegend, wo Mekka liegt, nicht weiß, so wendet er sich während des Gebetes immer ringsherum.

Beim Schwur hebt der Türke einen oder alle Finger der rechten Hand in die Höhe.

2) Bürgerlicher Gruß.

Der gewöhnlichste Gruß beim Begegnen lautet: „Friede sei über euch!“ (Es-selamu alejkum oder vulgär: Es-seläm alejkum), worauf die gewöhnliche Antwort erfolgt: „Ueber euch sei Friede!“ (Alejkum es-selám.) Dieser Gruß heißt der Selam (Friedensgruß).

Unter höflichen Leuten ist es Sitte, daß Derjenige, welcher zuerst grüßt, sowie Derjenige, welcher den Gruß erwidert, zu gleicher Zeit seine rechte Hand auf die Brust legt*), oder, was übrigens seltener geschieht, mit derselben Hand seine Lippen und dann die Stirn oder den Turban, überhaupt seine Kopfbedeckung berührt. Dies wird „Tejmineh“ genannt. Diese letztere Tejmineh, welches die respectvollere Art ist, auf sinnliche Weise seine wohlwollende Achtung auszudrücken, wird nicht blos beim Begegnen nach dem Selam, sondern oft während des Gesprächs mit vornehmen Leuten ohne Selam wiederholt.

Bei den Osmanli**), den Persern, oder auch in Aegypten, wenn Leute von niederem Stande Höheren begegnen, spricht man selten den Selam, sondern drückt diesen Gruß symbolisch aus, indem man mit der Hand die Brust, den Sitz des Gefühls, berührt, und ganz Untergeordnete sich bücken und mit der Hand den Boden, dann ihre Lippen und

*) Die Sitte, die Hand bei Wünschen auf die Brust zu legen, wie es die Mosleminen beim Grüßen thun, ist alt und kommt bei den Römern bei Anrufung der Götter vor, um ein Gelübde zu thun. Ein Gelübde zu thun und einen guten Wunsch zu hegen steht aber in einem engen inneren Zusammenhange.

**) Osmanen, Anhänger Osman's, Gründer des türkischen Reiches im 13. Jahrhundert.

ihre Stirne berühren. Das gewöhnliche Grüßen bei den Moslemînen besteht darin, daß der Grüßende beide Hände an den Turban legt.

Ein gewöhnlicher Gebrauch ist ferner, daß man die Hand, meistens nur den Handrücken oder den Handballen, küßt und dieselbe dann an die Stirne legt, um ganz besondere Achtung, wohl auch Ergebenheit und Unterwürfigkeit auszudrücken. Um tiefe Unterwürfigkeit zu bezeigen, werden statt der Hand die Füße geküßt. Der Sohn küßt dem Vater die Hand, die Frau dem Manne, der Sclave und oft auch der freie Diener dem Herrn. Sclaven und Diener eines Großen küssen ihres Herrn Aermel oder den Saum seines Kleides.

Grüßen Freunde einander, so legen sie ihre rechte Hand Einer in die des Andern, und dann küßt jeder seine eigene Hand, oder bringt sie an seine Lippen und Stirne, oder hebt sie bis an die Stirne empor, oder legt sie nur an seine Brust, ohne sie zu küssen.

Nach langer Trennung und auch sonst umarmen sie einander, oder fallen einander um den Hals und küssen einander zuerst auf die rechte, dann auf die linke Seite des Gesichts und des Halses. — Das Haupt wird beim Gruße nie entblößt*).

3) Bei Besuchen.

Tritt Jemand in das Zimmer, in welchem der Hausherr sitzt, so spricht er den Selam. Jener erwidert den Gruß. Ist der Besucher ein Geringerer, so bleibt der Hausherr sitzen: ist jener von gleichem Range, so macht er nur

*) Die lächerliche Sitte, die jeden Orientalen auf der Bühne mit auf der Brust gekreuzten Händen sich verneigen läßt, sollte endlich einmal verschwinden, und der wahren Sitte, in so weit sie auf der Bühne anwendbar, Platz machen.

eine leichte Bewegung, als wenn er aufstehen wollte: steht jener hinsichtlich des Amtes, religiösen oder wissenschaftlichen Rufes oder des Reichthums höher, so steht er auf und geht nach Verhältniß seines Ranges ihm entgegen, entweder nur einen Schritt von dem Orte, wo er sitzt, oder bis in die Mitte, oder bis an die Thür des Zimmers, oder bis in den Raum zwischen dem Hofe und dem Zimmer, oder bis in den Hof.

Wenn der Besucher höher, oder doch nicht tiefer steht, als der Hausherr, so erhält er von diesem eine Pfeife; im andern Falle läßt er sich von seinem Sclaven damit bedienen. Dann wird zunächst Jedem eine Tasse Kaffee vorgesetzt. Indem der Besucher den Kaffee mit oder ohne Pfeife annimmt, grüßt er den Herrn des Hauses mit einem „Tejmineh", welche erwidert wird; dasselbe geschieht, wenn er dem Diener die Schale zurückgiebt. Ebenso grüßt der Herr des Hauses jedesmal den Gast, wenn er *seine* Tasse erhält und sie zurückgiebt, falls dieser im Range nicht tief unter ihm steht.

Ist der Besucher von höherem Range, so wird er von dem Herrn bis zur Treppe oder bis an die Thür des Zimmers begleitet.

c) Grüße der Chinesen.

Während wir bei den Ebräern und Mosleminen *würde volle* Verbeugungen finden, sehen wir bei den Chinesen mehr Bücklinge, als Verbeugungen (und zwar mitunter eine Menge tiefer Bücklinge, die schnell hintereinander abgemacht werden) und Uebereinanderschlagen der Hände.

Unter allen orientalischen Völkern sind die Chinesen die einzigen, welche durch Entblößung des Hauptes, wie es die heutigen Europäer thun, aber nur vor Magistratspersonen und wenn sie einen Strohhut mit breitem Rande tragen,

den Gruß entbieten; auch müssen vor Magistratspersonen, wenn diese mit Zeichen ihrer Würde bekleidet, die im Palankin (Art Sänfte) Reisenden anhalten.

Schweigen und respectvolle Stellung ist unbedingt nöthig vor einem Beamten, während dieser verachtend blickt. Diese Anstandsgesetze müssen streng befolgt werden. Vor hohen Personen ist es Sitte, sich tief zu verbeugen, ja sogar sich zur Erde zu werfen.

Die Götter, deren Bilder man in jedem Hause hat, verehrt man durch sich Niederwerfen vor denselben. Vor dem Kaiser wirft man sich nieder und berührt neunmal mit der Stirne den Boden.

Beim Erscheinen und Weggehen von einer Gerichtsverhandlung machen die Untergebenen eine tiefe Verbeugung vor dem Beamten.

Besuche.

Der Herr des Hauses tritt bei dem Empfange seiner Gäste an deren rechte Seite, dann geht er ihnen zur Linken und unter den Worten: „Ich bitte Euch voranzugehen" begleitet er sie, indem er sich ein wenig hinter ihnen hält. Im Gastzimmer stehen die Stühle in zwei parallelen Reihen vor einander. Der Eintretende macht gleich an der Thüre ein Compliment, indem er mit gefalteten Händen den Boden berührt. Wenn mehrere Personen zugleich einen Besuch machen oder wenn der Hausherr einen Verwandten hat, der bei ihm wohnt, so wiederholt man das Compliment so viel mal, als Personen zu grüßen da sind. Wenn Thee genommen wird, so nimmt der Hausherr eine Tasse mit beiden Händen und reicht sie dem Ersten der Gesellschaft, der sie ebenso mit beiden Händen in Empfang nimmt; die Anderen nehmen selbst ihre Tassen, aber mit großer gegenseitiger Zuvorkommenheit. Nun verneigen sich die Gäste

bis zur Erde, die Tasse mit beiden Händen haltend, und setzen sich.

Der Gast steht zuerst auf. Ehe man das Zimmer verläßt, macht man seine Verbeugung wie beim Kommen. Der Wirth begleitet seinen Gast, indem er sich zur Linken und etwas hinter ihm hält.

d) Hindus, Griechen und Römer.

Bei den Hindus besteht der Gruß in Berührung der Stirn und Beugen des Kopfes bis auf die Erde. Auf Sumatra und anderen ostindischen Inseln im Niederwerfen auf die Erde, oder darin, daß man den Fuß des zu Grüßenden auf den Kopf, das Knie u. s. w. des Grüßenden setzt.

Der Grieche hob beim Beten und Schwören beide Arme und Hände empor und so zwar, daß ihre Volar- (Innen-) Flächen einander zugekehrt, die kleinen Finger nach vorn gewandt waren.

Der Römer hob gleichfalls beide Arme in die Höhe mit dem Unterschied, daß die Volarflächen der Hände nach vorn und durch Rückwinkelung des Handgelenkes nach oben gekehrt waren. In beiden Fällen durften die Finger weder aneinandergepreßt noch gespreizt sein, sondern mußten den natürlichen Zwischenraum haben.

Es war eine alte Sitte der Griechen und Römer, die Ankommenden und Zurückkehrenden durch Handschlag zu grüßen; aber nie gaben sie sich die linke, sondern immer die rechte Hand. Wie denn überhaupt bei allen Völkern des Alterthums die Rechte geheiligt war. Blutsverwandte und vertraute Freunde gaben sich nicht blos die Hände, sondern umarmten und küßten sich auch.

Nicht blos den Mund, sondern auch die rechte Hand zu küssen, war bei den Römern Sitte. Bei den Alten gab es eine Art Kuß, wobei die Knaben ihre Eltern und Andere

oder Liebende unter sich mit beiden Händen die Ohren des Andern faßten und ihn so küßten.

Ihren Behörden erwiesen die Römer in allen Dingen größere Ehre, als Privatleuten. Wenn sie kamen und gingen, erhoben sich die Anwesenden von ihren Sitzen. Begegnete man ihnen, so nahm man die Bedeckung vom Haupte.

e) Begrüßung, Schwur und Gebet der neueren Zeit, der nach europäischer Art civilisirten Völker.

Eine allgemeine Sitte ist das Entblößen des Kopfes, welches früher wohl vor höheren Personen stattfand, als wirkliche Begrüßung aber erst seit dem 17. Jahrhundert eingeführt ist.

Die Russen begrüßen sich am Ostersonntag durch einen Kuß auf die Stirn. In Polen begrüßt der niedere Mann die Geistlichkeit durch einen Kuß auf die Hand, die vornehmere Classe faßt die Hand, aber anstatt diese zu küssen, küßt sie, während sie die Hand nur hält, die Schulter des Priesters.

Die Begrüßung in unserer gegenwärtigen Zeit besteht bei Herren im Abnehmen des Hutes und bei Damen in einer leichten Verbeugung.

Während die Rococo-Zeit vorschreibt, daß beim Abnehmen des Hutes und beim Aufsetzen desselben der Kopf sich nicht herunterbeugen darf, sondern die Hand die ganze Handlung allein verrichten muß (s. S. 107), verlangt die moderne Sitte, daß das Abnehmen des Hutes von einer leichten Beugung und Wendung des Kopfes nach dem zu Begrüßenden begleitet ist. Der Hut muß immer mit der Hand angefaßt werden, welche dem Blick entgegengesetzt ist, und so lange vom Haupte bleiben, bis man vollständig aus der Linie des zu Begrüßenden ist; die Hand muß dabei den

Hut so halten, daß das Innere des Hutes nicht dem zu Begrüßenden, sondern dem eigenen Körper zugekehrt ist.

Die militärischen Begrüßungen erliegen den besonderen Reglements und erfordern ein specielles Studium, welches außer dem Zwecke unseres Buches liegt.

Die Begrüßung im Zimmer geschieht durch eine Verbeugung, die je nach dem Range der zu begrüßenden Person mehr oder weniger tief sein wird. Näheres darüber finden wir unter: „Compliment".

Der Schwur

bei christlichen Völkern geschieht bei Männern durch Hebung des rechten Armes und Emporhalten der drei Finger vom Daumen an, während die letzten zwei eingeschlagen werden. Die emporgehaltenen Finger dürfen nicht an einander gepreßt werden, sondern müssen ihren natürlichen Abstand behalten. Frauenzimmer jedoch und die Geistlichkeit legen die drei Finger nur auf die linke Brustseite.

Das Gebet

wird bei den Katholiken meist knieend, bei den Protestanten aber stehend mit gefalteten Händen und gesenktem Haupte verrichtet.

Es liegt wohl auf der Hand, daß nicht Alles unter: „Gruß, Gebet und Schwur" Gesagte auf der Bühne sclavisch nachgeahmt werden soll; wenn aber der dramatische Darsteller das Charakteristische erfassen soll, so kann er dies nur durch vollständige Kenntniß der Gebräuche. Seinem feinen Tacte bleibt es überlassen, das Nöthige und Schickliche für das ernste Drama wie für die Posse zu verwenden.

γ) Besprechung verschiedener falscher Geberden und Angabe der Richtigkeit.

1) Die Handhabung eines gefüllten Bechers oder Glases, und das Trinken überhaupt.

Hat der dramatische Darsteller einen gefüllten Becher oder ein Glas in der Hand, um ein „Hoch" auszubringen,

so verfällt er häufig auf die widersinnigste Bewegung bei dieser Geberde. Er wirft bei dem „Hoch“ die Hand mit dem Glase in die Höhe, ohne daran zu denken, daß Flüssigkeiten keine festen Körper sind, und nachdem er jedenfalls den Inhalt durch diese Bewegung herausgeworfen haben würde, macht er die Pantomime des Trinkens. Daß der Zuschauer hierbei die Empfindung hat, als müsse der dem „Hoch“ Rufenden Gegenüberstehende die ihm ins Gesicht, oder auf den Körper geschüttete Flüssigkeit entfernen, liegt auf der Hand. Es giebt nichts Widersinnigeres als dies. Man gebe Solchen nur ein wirklich *gefülltes* Glas in die Hand — ihre Bewegung wird eine ganz andere sein.

Man hebt beim „Hoch“ allerdings das Glas in die Höhe, doch darf dies nicht mit „Ruck“, sondern es muß mit *sanfter* Armbewegung geschehen.

Einen ebenso großen Fehler begehen Viele darin, daß sie, wenn sie vor einem gefüllten Becher oder Kruge sitzen, aus dem sie längere Zeit trinken müssen, gleich beim *ersten* oder *zweiten* Trunk die Bewegung des *vollständigen Austrinkens*, und *nach* derselben noch viele Male mit den bereits geleerten Gefäßen die *trinkende* Bewegung machen.

Es muß dies durchaus vermieden werden.

Hat der Schauspieler aus einem Becher oder Glase längere Zeit zu trinken, ohne daß er wieder füllen kann, so muß er genau berechnen, wie er die stufenweis steigende Entleerung dieser Gefäße vornehmen kann. Dasselbe muß er beobachten, wenn er einen Krug oder eine Flasche neben sich hat, aus der er einschenken soll. Bei zweimaligem Einschenken schon hat der Zuschauer gewöhnlich die Empfindung, daß jene Gefäße leer seien; und doch sieht man den Darsteller noch lange Zeit mit den *entleerten* Gefäßen die Bewegung des Einschenkens machen.

Müßte man nicht glauben, der Darsteller habe das Oelkrüglein der Wittwe von Sarephtha vor sich?

Auch darf der Trinkende, als *Mann von Welt*, den Kopf nicht zum Trinkgeschirr *hinabsenken*, sondern muß dieses zum *Munde* führen. — Soll aber das Trinken *charakteristisch* werden; handelt es sich um Darstellung eines *außergewöhnlichen Durstes*, um eine gewisse *Gier*, so muß, je nach dem Grade der Gier und nach dem *höheren* oder *niedereren* Stande der Person, der Kopf dem Trinkgeschirr mehr oder weniger *entgegenkommen*.

So unscheinbar alle diese Fehler sind, so sind es eben doch Fehler: und der Schauspieler glaube nicht, daß sie dem aufmerksamen Beobachter entgehen: sie reizen zum Lächeln, und aus dem Lächeln wird Lachen, welches, am unrechten Orte hervorgerufen, Alles verdirbt.

2) Das Halten einer Tasse Kaffee oder Thee.

Soll eine Tasse schön gehalten werden, so darf der Thee- oder Kaffeelöffel nicht aus der Ober- in die Unter

Fig. 63.

tasse gelegt werden, sondern muß in der Obertasse liegen bleiben. Mit der linken Hand hält man die Untertasse, mit der rechten faßt man die Obertasse, wie Fig. 63 zeigt, und

führt sie (ohne den Kopf, der Tasse entgegenführend, herabzusenken) zum Munde, sie auch so wieder in die Untertasse setzend. Den Zucker mit den Fingern zu nehmen ist stets unanständig.

3) Pantomimisches Lesen und Briefschreiben.

Beides geht auf der Bühne gewöhnlich in so auffallend kurzer Zeit vor sich, daß der Zuschauer unmöglich an die Wahrheit des Gesehenen glauben kann.

Das stumme Lesen.

Jeder Brief, den man zu lesen hat, enthält eine Ueberschrift. Der Brief mag enthalten, was er wolle, mag den Leser im Laufe des Lesens noch so sehr in Aufregung (Trauer, Freude, Schmerz u. s. w.) versetzen — — diese Ueberschrift liest er gewohnheitsgemäß ruhig, ohne irgend Etwas von dem Inhalt blicken zu lassen, wenn die Ueberschrift selbst nicht schon eine Anrede ist, die Unglück prophezeit, oder der Lesende nicht schon weiß, daß Unglück seiner wartet. Es ist also dazu eine Pause, sei sie noch so klein, nöthig; dann erst beginnt die Pantomime des Briefleseus. Jenachdem der Brief nun kurz oder lang ist, muß auch die Wirkung in dieser Weise auf den Zuschauer sichtbar werden.

Der Schauspieler hat die Einleitung, die Steigerung und endlich den Culminationspunkt des Briefes, und wenn noch so kurz, genau anzudeuten, ehe er in die Pantomime der Wirkung des eben Gelesenen übergeht.

Wie aber sehen wir häufig, besonders in der Oper, das Briefleseu vor sich gehen: Oeffnen und (mit einer Rapidität, die nicht einmal das Lesen der einfachsten Ueberschrift gestatten würde) Pantomime des Culminationspunktes ist Eins.

Daß dadurch die tragische Situation in eine komische verwandelt werden kann — wer wollte daran noch zweifeln?

Das Schreiben.

In ebenso unnatürlicher Art geht das Schreiben auf der Bühne vor sich.

Wenn der Darsteller auch nicht so viel Zeit dazu hat, als das wirkliche Schreiben eines Briefes erfordert, so muß er doch die Bühnenzeit streng innehalten, will er nicht alle Illusion zerstören. Die meisten Briefe aber werden in kürzerer Zeit geschrieben, als die bloße Unterschrift des Schreibenden erfordern würde.

Auch sieht man selten das Abtrocknen der Schrift durch Streusand oder Fließpapier pantomimisch darstellen, so daß der Zuschauer unwillkürlich das Gefühl bekommt, der Empfänger dieses Schriftstückes erhält einen total verwischten Brief, der nicht nur unleserlich, sondern sogar unanständig ist.

Hat der Darsteller kein Fließpapier auf seinem Schreibtisch, welches er, nach Beendigung des Schreibens, über die Schrift legen kann, so muß er die Pantomime des „Sandstreuens" machen; er darf aber nicht unterlassen, dann die Pantomime des „Sandabschlagens" zu machen, denn es ist eben so unanständig, einen Brief voller Sand abzusenden, als einen verwischten Brief.

(„Um Eines bitte ich Sie: Keinen Sand mehr auf die Zettelchen, die Sie mir schreiben! Heute führte ich es schnell an die Lippe und die Zähne knirschten mir." Werther an Lotte.)

Es ist dies hier bei Goethe nur scherzhaft genommen; aber es ist in der That nicht fein, Sand auf ein Schriftstück zu streuen, und gänzlich respectwidrig ist dies einem Vorgesetzten gegenüber.

Das Beste und Richtigste ist jedenfalls (wenn der Darsteller nicht so viel Zeit hat, daß das Trocknen des Schriftstückes angenommen werden kann), mit einem Fließpapier darüber zu fahren. Auf jedem Schreibtisch kann ein solches liegen.

Ist der Darsteller aber an einem Orte, wo weder Fließpapier noch Sand vorhanden, so muß er mit dem Schriftstück

einige leichte Bewegungen durch die Luft machen, um wenigstens das Trocknen anzudeuten; wie ja das Meiste auf der Bühne schon durch die bloße Andeutung genügt.

4) Das Umwenden der Blätter eines Buches.

Viele haben im Leben die Gewohnheit, vor einem jedesmaligen Umwenden eines Blattes ihre Finger an den Mund zu führen und zu benetzen, und tragen diese Gewohnheit auch auf die Bühne über. Verletzt diese Geberde schon im gewöhnlichen Leben das Auge jedes Feinfühlenden, so ist dies auf der Bühne, wo man sich stets in guter Gesellschaft befinden soll, noch weit mehr der Fall. Die Ursache dieser Geberde ist die Besorgniß, vielleicht zwei fest aneinanderliegende Blätter statt eines Blattes umzuwenden. Der Mann von Bildung jedoch faßt nicht erst im Moment des Umwendens das Blatt (in welchem Falle er allerdings nur benetzte Finger gebrauchen könnte), sondern eine geraume Zeit vor denselben faßt er, während der Daumen sich leicht auf das umzuwendende Blatt legt, mit dem Zeige- und Mittelfinger an den oberen (nicht unteren) Rand der Blätter, und sondert ohne besondere Auffälligkeit das umzuwendende Blatt von den anderen.

5) Gebrauch eines Bleistiftes.

Eben so unschicklich auf der Bühne wie im Leben ist die Gewohnheit, den Bleistift von Zeit zu Zeit an den Mund (der Benetzung wegen) zu führen und dann zu schreiben. Abgesehen davon, daß dies unanständig ist, so ist es auch widersinnig; ist der Bleistift gut, so wird er unbenetzt seine Schuldigkeit thun, ist er schlecht, so nützt auch die Benetzung nichts, oder diese müßte nach jedem Wort erfolgen, und — wie würde dann eine solche Schrift wohl aussehen?

Es sind dies Alles nur Kleinigkeiten; aber wenn wir nach Höherem, nach Edlem streben, müssen wir sie vermeiden.

C) Uebungsaufgaben für den Schüler.

Hat der Schüler die ersten drei Abtheilungen unseres Buches und das in der Anmerkung S. 64 Enthaltene vollständig in sich aufgenommen, so sind die planmäßigen Vorbereitungen, welche unser System verlangt, bis auf Weniges, beendet. Die unmittelbar nächsten Handlungen, welche der Schüler vorzunehmen hat, bevor er zum Rollenstudium schreitet, müssen einige Proben sein über die richtige Anwendung des Gelernten, in zusammenhängender Handlung ohne Worte.

Zum richtigen Verständniß unserer Forderung dienen einige Beispiele. Wir nehmen diese, da wir sie schwerlich besser zusammenstellen könnten, wörtlich aus Friedr. Ludw. Schmidt's „Dramaturgische Aphorismen", welches Buch jedem Kunstjünger warm zu empfehlen ist: freilich erst dann, wenn er die drei oben genannten Abtheilungen des vorliegenden Buches sich vollständig zu eigen gemacht. Ohne die vollständige Kenntniß dieser drei Abtheilungen sind die nachfolgenden, wie alle ähnlichen Forderungen, welche man an den Schüler stellt, ein nutzloses Abmühen für Schüler und Lehrer.

Diese Proben sind:

1) „Ein einfaches Eintreten — ein Vorwärtsschreiten — die Ueberreichung eines Briefes — das Aufnehmen des Winkes zum Abgehen — die Wendung, mit Rücksicht auf Einen oder auf Mehrere, die im Zimmer sind."

2) „Der Zögling versuche im eignen Charakter einen Auftritt. Er nehme an, daß er in einen Saal tritt, der eine glänzende Versammlung einschließt. Wie viele Abstufungen der Bewegung, wie der Haltung sind hier denkbar. Das anständige Einherschreiten an sich — Verbeugung im Allgemeinen — dann insbesondere gegen die Dame und den Herrn des Hauses — gegen einen vornehmen Gast — gegen einen Bekannten, Verwandten: jedes Verhältniß bedingt, wenn auch noch so subtil, eine verschiedene Haltung. Will man weiter zu einer

Art Handlung übergehen, so denke man sich willkürlich irgend ein Ereigniß; es sei, eine entfaltene Karte aufzuheben und verbindlich zu überreichen" (s. Dritte Abth. ss), „einer Dame werde ein Sessel geholt" (s. Dritte Abth. m), „oder sie werde mit üblicher Galanterie zum Sopha geführt" u. s. w. Aehnliche Fälle sind zu Versuchen in Menge vorhanden, und von dem Lehrer anzugeben."

3) „Der Zögling trete zögernd durch die Thür — verweile dort in einer bedrückten Stellung — schreite mit unterbrochenen Schritten vor — senke sich dann langsam auf das linke Knie (wenn der Gegenstand seiner Huldigung zu seiner Rechten angenommen wird). Er denke sich diesen nun nach der linken Seite fliehend — erhebe sich bekümmert — schreite mit eiligeren Schritten nach, und wage hier einen raschen Fußfall, indem er das rechte Knie gebraucht — verweile flehend — erhebe sich dann rasch — mache eine Bewegung zum Abgehen — zögere — blicke zurück und eile nun mit raschen Schritten von der Bühne. Man bemerke bei dieser Uebung mit Genauigkeit den Wechsel des Schrittes und des Ganges. Der Lehrer lasse bei jeder veränderten Stellung anhalten und ordne die gefällige Haltung des ganzen Körpers, mit steter Rücksicht, daß derselbe in allen Fällen zur Hälfte dem Parterre zugewandt erscheine."

4) „Der Zögling trete in leidenschaftlicher Stimmung auf die Bühne — durchschreite dieselbe nach allen Richtungen — verweile in jeder eine kürzere oder längere Pause — werfe sich erschöpft auf einen Sessel — springe auf — eile mit erhöhter Leidenschaftlichkeit der Thür entgegen — wähne hier einem Schreckbilde zu begegnen und stürze zusammen."

Hier wäre die ganze Gehleiter, vom ersten, ruhigen Schritt bis zum wilden Sturz, so ziemlich durchlaufen. Dies ists, was man von keinem Tanzmeister erlernt, wozu nur ein erfahrener Künstler die Anleitung geben kann, dem es leicht sein wird, die hier nur flüchtig angedeuteten Uebungen noch weit zweckmäßiger zu gestalten.

In derselben Gradation verfahre der Lehrer mit einem Schüler weiblichen Geschlechtes, indem er dafür den Stoff liefert.

Die nächsten Proben können nun in mimischer Darstellung gewisser Leidenschaften bestehen, welche der Lehrer

nach Belieben angiebt und, vom Leichten zum Schweren emporsteigend, nach allen Richtungen hin erweitert: dabei sich genau überzeugt, ob der Schüler im Stande ist, alles Gelernte in zusammenhängender Handlung anzuwenden, oder ob hie und da und wo noch nachzuhelfen sei.

Ohne dem Lehrer Vorschriften machen zu wollen, erlaubt sich der Verfasser, auf Engel's „Ideen zu einer Mimik" aufmerksam zu machen, in welchem Werke die verschiedensten Arten der Leidenschaften für jeden Schüler, der die planmäßigen Vorbereitungen zu seiner Ausbildung beendet hat, zu finden sind.

Hat sich der Lehrer überzeugt, daß der Schüler den Anforderungen genügt, und hat letzterer seine Stimm- und Sprachwerkzeuge auf dieselbe Stufe der Ausbildung gebracht, wie seinen Körper, dann erst darf zum dritten Grade der Ausbildung geschritten werden, in welchem das Wort mit der Geberde und Mimik verbunden wird: zur dramatischen Darstellung, und zwar ebenfalls systematisch, d. h. vom Leichten zum Schweren emporsteigend.

Wird der Schüler auf eine andere als diese rationelle Weise gebildet, wie das bisher allerdings meist geschehen, dann hängt seine Zukunft vom Zufall ab: er verliert in einem langjährigen Suchen nach dem Rechten, wobei von Fundamentalgesetzen der Schauspielkunst nie die Rede ist, seine schönsten Jugendjahre; am Kommen und Gehen, am Drehen und Wenden, an Armhaltung und Bewegung erkennt man noch nach Jahren den Anfänger: ja, nicht selten geräth er auf Abwege, verfällt in Manier — und herrliche Talente sind auf diese Weise für die dramatische Kunst verlorengegangen.

Vierte Abtheilung.

Grundelemente des Tanzes.

Einleitung.

Man theilt gewöhnlich den Tanz in zwei Hauptclassen:

a) gesellschaftlichen und Nationaltanz, und

b) theatralischen Tanz.

Obgleich fast jedes Land eine besondere Art des gesellschaftlichen Tanzes hat, so gleichen sich diese Arten der Tänze doch alle darin, daß immer zwei oder mehr Personen nach dem Tacte der Musik gewisse bestimmte, mehr oder weniger complicirte, Schritte machen, und diese in beliebiger Anzahl wiederholen.

Wir finden den Tanz in den ältesten Zeiten, natürlich in einfacher Weise; im Mittelalter verfiel er ganz, und erst im 15. Jahrhundert erhob er sich wieder, besonders in Italien, aus seinem Verfall. Von Italien verpflanzte er sich nach Frankreich, und hier erlangte er, besonders der „Kunsttanz", die hohe Vollendung, auf der wir ihn jetzt finden.

§ 1. Haltung des Körpers.

a) Der Oberkörper.

Ist es Aufgabe schon im gewöhnlichen Leben, darauf zu achten, daß der Körper und seine Gliedmaßen nur in edler (plastischer) Stellung erscheinen, so ist dies in der Tanzkunst ganz besonders nöthig. Ein Geradehalten des Körpers (ohne Steifheit), leichtes, ungezwungenes Tragen der Arme, ein gefälliges Halten der Hände und Finger (leicht gerundet, wie wir dies schon in der Zweiten Abth. kennen gelernt), sind unerläßliche Bedingungen.

Wir erreichen dies hauptsächlich dadurch, daß wir mit vollgefüllten Lungen die Brust nach außen drängen, die Schultern nach unten und hinten ziehen und den Kopf, ohne das Kinn zu scharf nach oben oder unten zu drücken, leicht und gefällig auf den Schultern sitzen lassen.

Der Charaktertanz fordert allerdings verschiedene Haltungen des Körpers; aber immer sind Leichtigkeit, Anmuth, Anständigkeit die Grundbedingungen, die selbst in den plumpesten Nationaltänzen nicht fehlen dürfen, wenn man Anspruch auf den Namen eines Künstlers machen will.

b) Beine und Füße.

Die Grundregel ist, daß schon von den Hüften an Oberschenkel und Kniee scharf nach außen gewendet werden, wodurch Unterschenkel und Fußspitzen gezwungen sind, dies gleichfalls zu thun.

§ 2. Grundstellungen (Positionen) und Grundbewegungen.

Es giebt fünf Grundstellungen (Positionen) der Füße und drei der Arme, von denen die dritte zweifacher Art ist, und vier Grundbewegungen: 1) Zwei Be-

wegungen der Kniee: Biegen und Strecken (jede Tanzbewegung beginnt mit Biegen und endigt mit Strecken) und 2) Zwei Bewegungen der Fußbiegen nebst Zehen: Auf und Niederspannen. Aus diesen Grundstellungen und Grundbewegungen ergeben sich die Grundschritte.

So wie sieben Noten das Fundament der Tonkunst bilden, so bilden sieben Schritte die Basis der jetzigen Tanzkunst, und nur der schnellere oder langsamere Uebergang aus dem einen in den andern, die Verschmelzung zweier oder mehrer Schritte, die öftere oder minder ofte Wiederholung des einen oder andern Schrittes bilden neue complicirte Schritte, und somit die Tanzkunst.

a) Die Positionen der Füße.

Erste Position. Beide Ferse aneinander, die Spitzen so weit als möglich auseinander (Fig. 64).

Fig. 64.

Aber auch jede andere Stellung der Fußspitzen, sobald die Ferse nur geschlossen bleiben, heißt erste Position.

Zweite Position. Der rechte oder linke Fuß in gerader Linie seitwärts (Fig. 65).

Fig. 65.

Dritte Position. Die Ferse des einen Fußes steht an der innern Mitte des andern (Fig. 66).

Fig. 66.

Vierte Position. Wie die dritte, mit dem Unterschiede, daß die Füße von einander getrennt sind (Fig. 67).

Fig. 67.

Fünfte Position. Die Fußspitzen scharf nach außen kehrend, stößt je eine derselben an die Ferse des andern Fußes (Fig. 68).

Während wir den vier ersten Positionen im Leben jeden Augenblick begegnen, finden wir die letztbezeichnete nur in der Tanzkunst, wo sie als Beweis der Kunstfertigkeit gilt.

Die Positionen werden auch in geschlossene und offene getheilt.

Geschlossen sind: die erste, dritte und fünfte; offen: die zweite und vierte.

Die Entfernung der Füße in den offenen Positionen richtet sich nach der Körpergröße und wird stets die richtige sein, wenn die Kniee gestreckt bleiben, und die Haltung des Körpers keine gespreizte sondern eine natürliche ist.

Durch die vier Grundbewegungen: Biegen und Strecken und Auf und Niederspannen entstehen acht Hauptbewegungen.

Fig. 68.

Diese ermöglichen jede Thätigkeit der Füße von den Grundstellungen aus, am Orte verharrend, oder nach verschiedenen Richtungen hin, und werden nach Klemm benannt und ausgeführt:

1) „droit: geradlinig vor- und rückwärts,
2) ouvert: gespreizt seitwärts, rechts und links,
3) rond: kreisförmig,
4) tortillé: in schlängelnder (geringelter) Windung,
5) glissé: schleifend, gleitend oder streifend,
6) sauté et retombé: hüpfend oder springend (im Aufschwung), und in dessen Folge wieder auf- oder zurückfallend,
7) tourné: drehend im Umschwung,
8) battu: schlagend, im weitesten Sinne, mithin aus-, ein-, an- oder zusammenschlagend."

b) Die Positionen der Arme.

Erste Position. Die Arme hängen ungezwungen und leicht an den Seiten des Körpers herab (Fig. 68a: d, e und Fig. 32 a, c und Fig. 10 und 10a 1).

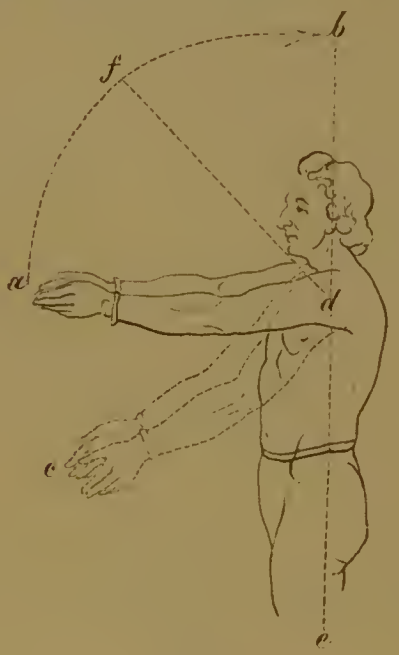


Fig. 68a.

Zweite Position. Die Arme schweben zu beiden Seiten des Körpers wagerecht in der Luft, die Daumen nach oben (Fig. 27, 4, 4).

Dritte Position a. Die Arme schweben vor dem Körper wagerecht, in Schulterbreite von einander entfernt (Fig. 68a: d, a).

Dritte Position b. Die Arme stehen, in gleicher Entfernung von einander, an den Seiten des Kopfes in die Höhe (Fig. 68a: d, b).

Diese Position, so wie die Uebergänge von der zweiten Position (und von der dritten Position a) nach der dritten Position b deuten in

der Pantomime nur die Exaltation (die höhere Leidenschaft) an, und finden also in gesellschaftlichen Tänzen keine Anwendung.

Die Armpositionen werden nun wieder zur genaueren Bezeichnung der Geberde in Zwischenpositionen getheilt; es giebt demnach zwischen der ersten und zweiten, zwischen der ersten und dritten a und zwischen der zweiten und dritten b je nach Bedarf Zwischenpositionen, wie Fig. 68a: d, e und d, f und Fig. 32, 2 zeigen.

Die Anwendung der Armpositionen fanden wir in der ästhetischen Gymnastik; hier sei nur noch bemerkt, daß bei ihrer Ausführung Vermeidung aller Ecken, hingegen ungezwungene, gefällige Rundung Hauptbedingung ist.

§ 3. Vorübungen für den Tanz.

Hat unser Schüler den vorgeschriebenen gymnastischen Cursus (in der Zweiten Abtheilung) richtig und tüchtig durchgemacht, so bleibt ihm (um auch zur Erlernung des Tanzes fähig zu sein) nur noch übrig, theils Einiges hinzuzufügen, theils das schon Gelernte kunstgerechter zu gestalten.

Die vorzüglichsten Uebungen sind:

a) Für die Arme.

Port de bras.

Die Fertigkeit, die Arme, bei Vermeidung alles Gezwungenen und Gezierten, alles Eckigen und Gespreizten, tragen und bewegen, die Uebergänge aus der einen in die andere Stellung gerundet und wellenlinienförmig ausführen zu können (Hogarth'sche Schönheitslinie), nennt man in der Tanzkunst: Port de bras.

Man theilt das Port de bras in das niedere (Fig. 27, 4, 4) und das hohe (Fig. 27, 3).

Unter Ersterem versteht man alle Bewegungen, welche unterhalb der Schultern und wagerecht dieser vor- und seitwärts, unter Letzterem, die oberhalb derselben vor- und seitwärts stattfinden können.

Demnach machen also die erste, zweite — und die dritte Position a das niedere, die dritte Position b allein das hohe Port de bras aus. In gesellschaftlichen Tänzen kommt fast nur das niedere Port de bras vor: während das hohe nur im Kunsttanz und hie und da im Nationaltanz vorkommt. Für den Kunsttanz ist das Port de bras ganz besonders zu üben, weil die größte Fertigkeit im Gebrauch der Beine durch ein schlechtes Port de bras an Wirkung verliert.

Die Uebung für das niedere Port de bras ist: Fünfte Position der Füße, erste Position der Arme. — Nachdem man die Arme in der (Zweite Abth. B) § 1 c)) vorgeschriebenen Weise bis in die Schultergegend gehoben, lasse man sie leicht und gefälligrund in die zweite Position gehen (Fig. 27, 4, 4), verweile einige Zeit in dieser, mache dann ein Changement de pieds (s. Grundschritte) und gehe dann langsam in die erste Position zurück (Fig. 27, 4, 5, 6 und 1). Dann mache man Dasselbe mit je einem Arm.

Zu dem hohen Port de bras führt uns die gymnastische Uebung Zweite Abth. B) § 1 a).

Um für dieses die erforderliche Gewandtheit und Rundung zu bekommen, halte man die Arme, wenn sie über dem Kopfe (Fig. 27, 3) angelangt, einige Zeit in dieser Stellung und marschire dann nach den Regeln des Gehens einigemale vor- und rückwärts, und nehme dann erst die Grundstellung wieder ein.

Wir bringen hier noch einmal die Anmerkung in Erinnerung, welche uns (in der „Pädagogischen Gymnastik" Zweite Abth. B) § 1 a))

die Haltung der Arme und Hände genau vorschreibt. Eine Ungezwungenheit der Hände ist hier unbedingt erforderlich.

Ferner übe man beide Port de bras in jeder der fünf Grundpositionen und mache bei der dritten und fünften ein Changement de pieds.

Wir wiederholen hier noch einmal, daß der Schüler das Port de bras nicht oft genug üben kann, denn dieses bildet, wie wir in der „Aesthetischen Plastik" gesehen, die Basis zu allen Armbewegungen (vergl. Fig. 32).

b) Für Beine und Füße.

1) Auf- und Niederspannen der Fußbiegen.

Dieses haben wir in der „Pädagogischen Gymnastik" (Zweite Abth. A) § 5 c) 1) kennen gelernt und ist nichts weiter hinzuzufügen, als daß es hier noch leichter und gefälliger stattfinden muß.

2) Biegen und Strecken der Kniee übe man in allen fünf Grundstellungen und zwar immer so, daß die auswärtsgehaltenen Kniee sich gerade dahin richten, wo die Zehen der Füße stehen. Bei dem Uebergang vom Biegen zum Strecken hebe man die Fersen ein wenig, um den Schwerpunkt des Körpers ganz auf die Zehen zu bekommen.

Unsere Uebung Zweite Abth. A) § 5 b) 3 hat uns vorbereitet, dieses „Biegen und Strecken" mit Leichtigkeit vorzunehmen.

3) Battements.

Unter „battements" versteht man schlagende Bewegungen der Beine, und zwar machen zwei sich ganz entgegengesetzte Bewegungen ein battement aus.

Man theilt sie in kleine und große.

Um die battements gut üben zu können, halte man sich mit einer Hand an einem festen Gegenstande; vielleicht einer Stange, welche in Hüftenhöhe an der Wand befestigt ist, oder (noch weniger umständlich) an der Lehne eines mit dem Sitz an die Wand gestellten Stuhles, und mache nun mit dem entgegengesetzten Beine die Uebung, so lange, bis man solche freistehend machen kann.

α) Kleine Battements.

Stellung: Zweite Position, ein Fuß schwebend, mit der Spitze die zweite Position andeutend, der andere fest und sicher den Körper tragend. Auf zwei Tempi wird nun der schwebende Fuß mit Beugung seines Knies in die fünfte Position *vor* oder *hinter* den stehenden Fuß und sofort durch energisches Strecken in die zweite Position *zurück geschlagen*, immer in der Schwebe verbleibend. Die Ferse muß dabei stark *vor*, das Knie stark nach *außen* gedrängt werden.

β) Große Battements.

Während die kleinen battements nur seitwärts ausgeführt werden, macht man die großen in *dreifacher* Weise: *vor*-, *zurück*- und *seitwärts*.

Battement vor: Der in der fünften Position vorn stehende Fuß schlägt mit gestrecktem Knie und mit einem besonderen Accent lebhaft nach vorn, so hoch als möglich, in die Luft und fällt sofort in die fünfte Position zurück. Zu bemerken ist hierbei, daß beim *Aufheben* des Fußes die Spitze desselben *zuletzt* den Boden verlasse, beim *Niederschlagen zuerst* denselben berühre.

Battement seitwärts: So wie nach *vorn*. Zu bemerken ist, daß hierbei die Arme in der *zweiten* Position gehalten werden.

Battement zurück: So wie nach *vorn*; nur mit dem Unterschied, daß der *zurückstehende* Fuß die Bewegung mache. Dieses Battement kann wegen der Bauart des Körpers nur beschränkt ausgeführt werden, doch kann man durch frühzeitig beginnende Uebungen auch hierin eine bedeutende Höhe erreichen.

4) Ronds de jambe.

Durch die Uebung der Zweiten Abth. A) § 5 a) 2 (Beinkreisen) haben wir uns vorbereitet zu: Ronds de jambe.

Es giebt zwei Arten: nach innen und außen. Die Ausführung ist (Vorbereitung wie bei den kleinen Battements):

Der in der zweiten Position in der Schwebe gehaltene gestreckte Fuß geht in Kreisform an dem stehenden Fuße vorbei, wieder in die zweite Position und so fort von hinten nach vorn oder umgekehrt, und zwar so, daß an den äußersten Enden des Kreises nur die Fußspitze leicht den Boden berührt, während in der Nähe des stehenden Fußes es auch die Ferse thut. Selbstverständlich kann dies nur durch thätige Mitwirkung des Fußgelenkes geschehen.

c) Für den Oberkörper.

Drehungen in den Hüften.

Diese haben wir in Zweiter Abth. A) § 3 d) als „Rumpfwenden" kennen gelernt: wir fügen hier nur noch hinzu, daß dieselben in allen fünf Positionen geübt werden müssen; indem dabei bei der ersten und vierten Position der Füße die Hände in die Hüften gestemmt werden, bei der zweiten, dritten und fünften aber die Armhaltung der zweiten Position (Fig. 27, 4, 4) angenommen wird.

d) Für die ganze Gestalt.

Degagiren.

Das leichte und gefällige Uebertragen des Schwerpunktes von einem Fuß auf den andern heißt: Degagiren. Es kommt dies hauptsächlich in den beiden offenen Positionen, in der zweiten und vierten, vor. Zu bemerken ist hierbei, daß, wenn ein Degagiren in der vierten Position stattfindet,

in welchem Falle also der Schwerpunkt von dem zurückstehenden auf den vorstehenden Fuß übertragen wird, der zurückstehende Fuß nur mit der großen Zehe den Boden berührt, und wenn der Schwerpunkt von dem vorstehenden auf den zurückstehenden Fuß übertragen wird, der vorstehende Fuß mit der kleinen Zehe dies thut.

Durch das Rückwärtsgehen (Erste Abth. c) 2 ,3) haben wir uns für das Degagiren vorbereitet, und haben hier nur eine noch größere Genauigkeit in Betreff der Zehenhaltung zu beobachten.

§ 1. Einzelne Bewegungen der Füsse, vermittelst deren die Tanzschritte (pas) ermöglicht werden.

1) Der Gehschritt.

Wenn man im Ausschreiten vor, rück oder seitwärts den Schwerpunkt des Körpers von einem Fuß auf den andern gelegt, so hat man einen Schritt gemacht. Es ist demnach beim „Halt!" des Soldaten die letzte Bewegung nur ein „Heranziehen" oder „Anschließen" des Fußes nach dem letzten Schritte.

Der „Gehschritt" des Tanzes wird in folgender Weise ausgeführt: Nach einem vorhergegangenen „leichten Biegen" beider Kniee hebt sich ein Fuß, die Ferse zuerst, vom Boden und geht in die vierte oder zweite Position, auf die Spitze tretend; und während der Schwerpunkt auf diese übertragen wird, läßt sich die Ferse gleichfalls nieder.

Dies ist der Schritt, dessen wir beim „Gang in der Mimik" bereits erwähnten.

Außer diesem einfachen, gewöhnlichen Schritte, giebt es noch fünf Schrittarten, welche den Uebergang zum Tanz bilden; sie heißen nach Klemm:

„Les pas balancés: die schwebend wiegenden Schritte vor- und rückwärts,

Les pas sur les pointes: auf den Fußspitzen vor und rückwärts,

Les pas élevés: gehoben, gehüpfte,

Les pas sautés: gesprungene vor und rückwärts,

Les pas soutenus: schleppend angehaltene Schritte vor und rückwärts."

2) Gesprungener Schritt.

Temps levé „ist ein mit Hülfe des Knies und der Fußbiege eines stützenden Fußes zuckend gehobenes oder gehüpftes kurzes Tempo mit leichtestem Zurückfall auf ebendenselben Fuß, während der andere, gleichviel nach welcher Richtung hin, in der Schwebe ist. Es dient in der Regel als Vorbereitung zu Tanzschritten, entspricht vollkommen dem Auftact und fällt daher in der Anwendung mit demselben zusammen. „Temps relevé" bezeichnet dasselbe und drückt das Wiedererheben mit oder ohne Aufschwung im Gegensatz zur nothwendig vorausgegangenen Beugung der Kniee nur noch deutlicher und bestimmter aus" *).

§ 5. Die Grund-(Schul-)Tanzschritte (pas).

1) Changement de pieds (de jambes) ist ein Fußwechsel im Sprung auf ein Tempo — in der Regel in der dritten oder fünften Position.

Die Ausführung in der dritten und fünften Position geschieht folgendermaßen: „leichtes Biegen" beider Kniee: darauf schwingen beide Füße mehr oder weniger in die Höhe und wechseln, in dieselbe Position fallend, ihre frühere Stellung.

Hat man durch vieles Ueben in dem Fußgelenk (Fußbiegen) und den Zehen eine große Elasticität erlangt, so läßt sich Changement de pieds auch ausführen, ohne daß man die Fußspitzen vom Boden hebt, und heißt dann

*) Klemm, „Katechismus der Tanzkunst".

Changement de pieds sur les pointes, oder soutenu, ausgehaltenes Changement.

2) Assemblé heißt die Vereinigung beider Füße aus einer offenen Position in eine geschlossene auf ein Tempo.

Die Hauptbedingung beim Assemblé ist die, daß der stehende Fuß immer nach Beugung des Knies sich in die Höhe schwingt und mit dem andern zugleich auf den Boden setzt.

3) Glissade ist ein aus zwei Schrittbewegungen zusammengesetzter Tanzschritt, von welchen Bewegungen die zweite meist den Accent erhält, da die erste in der Regel im Auftact anfängt.

Meist wird Glissade nach rechts und links, sie kann aber auch (wie alle Grundschritte) nach allen Richtungen hin ausgeführt werden.

Die Ausführung nach der Seite rechts ist z. B. folgende:

Aus der dritten Position*) geht der rechte Fuß, nach vorhergegangenem „leichten Biegen" beider Kniee, schwebend in die zweite Position, als ob er über einen Gegenstand hinwegsteigen wollte, setzt dort mit der Fußspitze auf und schleift den andern Fuß in die fünfte Position nach, während er selbst auch mit der Ferse sich niederläßt. Der nachschleifende linke Fuß kann nun vor oder hinter dem rechten in die dritte oder fünfte Position gebracht werden.

4) Jeté (eine dem Laufen und Springen ähnliche Bewegung) ist ein Aufschwingen des einen Fußes einer geschlossenen Position, während der andere, in eine der beiden offenen Positionen gehend, sogleich wieder in die geschlossene Position auf ein Tempo zurückfällt.

*) Es sei hier ein für allemal bemerkt, daß bei Uebungen in der dritten, vierten und fünften Position immer der rechte Fuß vorn gedacht wird.

Ausführung: Fünfte Position. Während des „leichten Biegens“ beider Kniee geht der linke Fuß, sich werfend, seitwärts in die zweite Position schwebend, fällt aber sofort in die fünfte Position vor den rechten Fuß, während dieser hinter dem linken Fuß schwebend in der fünften Position verweilt.

Jeté kann auch in der Gegenbewegung ausgeführt werden und zwar:

Fünfte Position; der rechte Fuß geht den vorhin vom linken Fuß beschriebenen Weg, und während er hinter dem linken Fuß auf den Boden fällt, hängt dieser vor ihm in der fünften Position schwebend.

Mit „Jeté“ vor den Fuß avancirt, mit „Jeté“ hinter den Fuß retirirt man.

5) Chassé ist das Verjagen des einen Fußes einer offenen Position durch den andern in wieder eine offene Position, in zwei Tempi.

Ausführung: Vierte Position, der Schwerpunkt auf dem linken Fuße. Während der Schwerpunkt leicht und gefällig auf den rechten übertragen und der linke nach sanftem „Biegen“ und darauf folgendem leichten Aufschwingen beider Füße in die dritte Position hinter den rechten Fuß herangeworfen wird, geht der rechte Fuß vorwärts wieder in die vierte Position. Das Heranwerfen des linken Fußes geschieht auf das erste, das Vorwerfen des rechten auf das zweite Tempo. — Bei mehreren aufeinanderfolgenden Chassés findet selbstverständlich ein Wechsel der Füße statt.

Bei Chassé rückwärts ist der Schwerpunkt auf dem vornstehenden Fuße, er wird auf den hintenstehenden übertragen und dieser aus seiner Stellung verjagt, welche dann der vornstehende einnimmt. Bei Chassé seitwärts muß selbstverständlich der zu verjagende Fuß in der zweiten Position stehen.

6) Temps de cuisse ist eine Bewegung in zwei Tempi von einer geschlossenen Position im Aufschwingen mit beiden Füßen zurückfallend auf einen Fuß: nämlich so, daß der eine Fuß in der zweiten oder vierten Position in der Luft ausgehalten wird und dann in die fünfte vor oder rückwärts zurückfällt.

Ausführung: Zweite Position: der Schwerpunkt auf dem rechten Fuße, der linke schwebend und gestreckt.

Während der rechte Fuß sich sanft biegt, schlägt der linke mit kräftiger Mithülfe des Oberschenkels entschieden mit der Spitze in die zweite Position auf den Boden (battement), erhebt sich aber augenblicklich wieder und geht, während der rechte im Aufschwingen leicht und mit einem kurzen Schritt nach rechts hüpft, in die fünfte oder dritte Position vor oder hinter den rechten Fuß.

Temps de cuisse besteht aus zwei Tempi, die aber auf ein Musiktempo endigen, indem das erste, im Auftact begonnene und das zweite mit dem vollen Tact zusammentrifft.

Es ist selbstverständlich, daß, wenn unmittelbar darauf ein Temps de cuisse nach der andern Seite ausgeführt werden soll, die schwebende Haltung des rechten Fußes in der zweiten Position vorangehen muß.

Einem Temps de cuisse seitwärts muß stets ein Jeté vorangehen und er heißt dann Pas de Zéphire.

7) Pas de bourrée ist ein Schritt aus drei Bewegungen.

Ausführung: Fünfte Position. Der rechte Fuß hebt sich mit leichtem „Biegen" des linken Knies in die zweite Position schwebend, fällt in die fünfte Position rückwärts, auf beiden Spitzen mit gestreckten Knieen sich hebend, dann den linken in die zweite und den rechten in die fünfte Position nachziehend.

Alle diese Schritte lassen sich vor-, rück-, seitwärts, im Drehen, Gehen, Schleifen und Springen, einfach,

doppelt, drei-, vier- und mehrfach (so oft als möglich) ausführen und bilden auf diese Weise die Tanzkunst.

§ 6. Zusammengesetzte aber selbständige Schritte.

Außer diesen sieben Grundschritten ist noch die Kenntniß zweier Schritte für den Tanz nöthig, welche keine „Schulschritte", sondern zusammengesetzte, aber doch selbständige Schritte sind. Sie heißen: Echappé und pas de basque.

1) Echappé ist eigentlich ein Grundschritt (Schulschritt); aber da mehrere Echappés hintereinander nur gemacht werden können, wenn zwischen je zweien immer ein Assemblé stattfindet, so nennen wir ihn einen zusammengesetzten, selbständigen, aber nicht „Grund-(Schul-) Schritt.

Echappé ist das mit beiden Füßen gleichzeitige Aufschwingen aus einer geschlossenen Position in eine offene auf ein Tempo. Die Zusammensetzung würde also nun das hierauf folgende unbedingt nöthige Assemblé sein zu einem zweiten Echappé.

Ausführung: z. B. fünfte Position. Nach vorher gegangenem „Biegen" schwingen sich beide Füße vom Boden auf und fallen in eine offene Position.

2) Pas de basque ist ein aus zwei Schritten und dem Anschließen bestehender, in zwei Musiktempi auszuführender pas. Er ist zusammengesetzt aus: Jeté, ein Schritt vor und Anziehen. Er kann auf der Stelle, im Umdrehen und nach allen Richtungen ausgeführt werden.

Ausführung vorwärts: Fünfte Position. Im Auftact „Biegen" beider Kniee und Werfen des rechten Fußes in die vierte Position; hierauf geht der linke Fuß leicht und gefällig, indem beide Kniee sich wieder strecken, vor dem rechten Fuß vorbei in die vierte Position, nimmt

den Schwerpunkt auf und sofort schließt der rechte Fuß in der fünften Position sich an — ein pas de basque ist beendet. Folgen mehrere pas de basque auf einander, so muß naturgemäß nun der linke Fuß zuerst in die vierte Position gehen u. s. f.

Rückwärts. Dieselben Schritte, nur in der entgegengesetzten Bewegung. Der in der fünften Position hinten stehende linke Fuß beginnt, indem er in die vierte Position fällt, der rechte geht rückwärts an diesem vorbei in die vierte Position und der linke schließt sich sofort in die fünfte Position vor dem rechten Fuße an.

Alle übrigen in der Tanzkunst vorkommenden Schritte sind Zusammensetzungen aus den sieben Grund- und den eben beschriebenen Schritten. Sie zu erklären ist nicht Aufgabe unseres Buches.

§ 7. Schritte, mit denen die Gesellschaftstänze ausgeführt werden.

Wenn die Schritte geübt werden, so werden sie immer geradeaus geübt.

Alle Gesellschaftstänze beginnt der Herr mit dem linken, die Dame mit dem rechten Fuß, ausgenommen den Walzer. Diesen beginnen Herr und Dame mit dem rechten, nur mit dem Unterschiede, daß der Herr die ersten drei Schrittbewegungen allein macht.

1) Der Allemande-Schritt (in Deutschland Walzer-Schritt genannt, und von den Franzosen erst zum „Allemande-Schritt" ausgebildet) ist der ausgedehnte Schritt; z. B. wie der des marschirenden Soldaten. Es gehören zu diesem Schritt drei Schritte (von denen der zweite größer ist, als der erste und letzte) und „Anschließen".

Der Allemande- und Chassé-Schritt sind bei Gesellschaftstänzen die am meisten vorkommenden Schritte.

2) Der Walzer-Schritt besteht aus zweimal drei geregelten Schritten, von denen die zweiten drei kleiner sind und rückwärts im Drehen ausgeführt werden.

3) Der Galopp-Schritt (Galopade) besteht aus dem fünften Tanzschritt Chassé, indem man mehrere Chassés mit demselben Fuße macht. Die Zahl der Chassés ist nach Belieben.

4) Galopp-Walzer besteht aus einem Chassé rechts und links. Die Chassés sind schleifend.

5) Française (Contre-danse) ist zusammengesetzt aus vier Hauptschritten:

1) Allemande mit „Anschließen", dann zwei Chassés zurück und „Anschließen",

2) Zweite und fünfte Position mit rechtem und linkem Fuß,

3) Zwei Chassés rechts und links, zwei Allemande-Schritte, eine Wendung und „Anschließen" und

4) Verbeugung.

Mit 1 En avant.
Mit 2 Balancé.
Mit 4 Saluer.
Mit 3 Alle übrigen Touren.

Alle diese Schritte können beliebig oft gemacht werden, für gewöhnlich nur links und rechts ein Schritt.

6) Polka-Schritt ist ein gesprungenes Chassé rechts und links.

7) Russische Polka (in Frankreich Redowa genannt) ist doppeltes balancé rechts und links und vier Chassés im Drehen.

8) Polka-Mazurka besteht aus zwei Schritten.

Erster Schritt: Glissé in die zweite Position, Anziehen und Fouetté*) und Glissé in die zweite Position, Anziehen und Jeté.

Zweiter Schritt (Walzen in der Polka-Mazurka): die zweite Hälfte vom ersten.

9) Varsovienne besteht aus zwei Schritten.

Erster Schritt besteht aus dem zweiten Schritt der Polka-Mazurka einmal und in der zweiten Position aushalten (viermal).

Zweiter Schritt. Zweiter Schritt der Polka Mazurka dreimal und einen Tact aushalten (viermal).

10) Mazurka. Die Hauptschritte sind: 1) Pas de basque, 2) Obliak**) und 3) Chassé enlevé***) u. s. w.

§ 8. Die Ausführung der Gesellschaftstänze.

1) Polonaise.

Dieser Tanz, mit welchem jeder Ball eröffnet wird, besteht mehr in graciösem Gehen, in den verschiedensten Wendungen der Tanzenden, als in besonderen pas. Das vortanzende Paar führt die verschiedenen Wendungen zuerst

*) Fouetté ist der im Halbkreis geführte Schlag des in der zweiten Position schwebend gehaltenen Fußes hinter den stehenden Fuß in der Schwebe verbleibend.

**) Obliak: Enlevé von der fünften Position in die vierte mit dem rechten Fuß auf zwei Musiktheile des Tactes und einen Schritt mit dem linken Fuß in die vierte Position als dritten Musiktheil des Tactes.

***) Chassé enlevé ist: Enlevé von der fünften in die vierte Position mit dem rechten Fuß und Aufspringen auf den rechten Fuß, den linken Fuß in die vierte Position rückwärts aufheben. Dasselbe links.

aus und alle anderen folgen diesem hintereinander nach, dasselbe ausführend.

Wie in allen gesellschaftlichen Tänzen der Jetztzeit ein Abschweifen von der Regel wahrzunehmen ist, so ist dies auch ganz besonders bei diesem Tanz der Fall; die Paare gehen oft in Unordnung, hie und da große Lücken lassend, der Herr seine Dame am Arm eng angeschlossen haltend (was höchstens in Familienzirkeln vorkommen dürfte), durch den Saal, so daß der Tanz allerdings mehr einem Durcheinanderlaufen, als einem Tanze ähnlich sieht. — Die Regeln für die Polonaise sind: Alle an dem Tanz theilnehmenden Herren (die Zahl ist unbeschränkt) angagiren mit einer Verbeugung ihre Damen, indem die linke Hand der Dame sich graciös auf des Herrn rechte Hand legt; in der linken Hand hält an der Seite der Herr seinen Hut (Fig. 29 a). Das erste Paar beginnt; alle übrigen folgen unmittelbar auf einander. Sind nur wenig Paare, so ist es gut, wenn sie nicht zu dicht hintereinander gehen, damit nicht auf der einen Seite des Saales ein Knäuel, auf der andern gar Niemand ist. Die Hauptaufgabe fällt dem vortanzenden Paare zu, und besteht darin, sämmtliche Paare in die complicirtesten Verschlingungen zu bringen, diese aber auch wieder leicht und gewandt zu lösen.

Die Tactart der Polonaise ist: $^3/_4$-Tact.

Will man mehr thun, als einfach gehen, so kann man immer abwechselnd einmal mit dem rechten, dann mit dem linken Fuß den *ersten* Tacttheil accentuiren, was dadurch am besten unterstützt wird, daß man den Fuß schleifend ausschreiten läßt.

In Betreff der Touren verweisen wir auf den Cotillon.

2) Walzer

ist der deutsche Nationaltanz. Er wird von zwei Personen getanzt, welche mit *zweimal drei* geregelten Schritten, sich

einmal um sich selbst drehend, einen Rundtanz im $\frac{3}{4}$- (oder $\frac{3}{8}$-) Tact aufführen. „Es gehören zwei solcher Tacte zusammen, innerhalb deren das dreitheilige Tanzmotiv zweimal in ganz gleichmäßiger Bewegung ausgeführt wird. Der Accent liegt stets auf dem ersten Tacttheil*)."

Fig. 69.

Der Herr faßt mit seiner rechten Hand unter dem linken Arm der Dame deren Taille, die Dame legt ihren linken Arm auf den rechten Oberarm des Herrn, so zwar, daß ihre Hand nach innen frei ist, um Bouquet, Taschentuch oder Fächer zu halten. Beide stehen in der ersten Position und beginnen mit dem rechten Fuße, mit dem Unterschiede,

*) Klemm, a. a. O.

daß der Herr die ersten drei Schritte als Einleitung allein macht. Nach diesen drei Bewegungen (Schritten) empfängt der Herr auf seine linke Hand die rechte der Dame und der Rundtanz beginnt. Beide halten Körper und besonders Kopf gerade und in ehrerbietiger Entfernung von einander (Fig. 69 und 69 a).

Fig. 69 a.

Ausführung: Drei Schritte vorwärts, mit dem rechten Fuß anfangend, im Drehen rechts (halbe Tour), drei Schritt rückwärts, mit dem linken Fuße anfangend im Drehen rechts (zweite halbe Tour).

In neuerer Zeit wird der Walzer auch in zwanglosen Drehungen rechts und links, sowie vor- und rückwärts getanzt.

3) Galopp (Galopade)

ist ein Tanz von zwei Personen, der entweder, wie der Walzer, in Kreisform oder in Form einer Linie seitwärts im $^2/_4$-Tact ausgeführt wird. Die letzte Art heißt: Galopade.

Die Galopade kam in den zwanziger Jahren auf und wurde anfangs so getanzt, daß der Tänzer die Dame und diese den Tänzer nur mit einem Arm hielt; so chassirten sie mit demselben Fuß durch den Saal, bis am Ende desselben eine Wendung nach einer anderen Seite stattfand. Im Laufe des Chassirens wurde manchmal mit dem Fuße gewechselt und naturgemäß auch mit dem umfassenden Arme.

Aus der Galopade entstand der Galopp-Walzer, bei dessen Ausführung immer ein Chassé rechts und eines links, schleifend, und zwischen den Chassés immer eine halbe Wendung stattfindet. Herr und Dame beginnen zu gleicher Zeit: Ersterer mit dem linken, Letztere mit dem rechten Fuße.

Der Galopp und der Galopp-Walzer gehören zu den Rundtänzen.

Bei den nun folgenden Rundtänzen: Polka, Russische Polka, Polka-Mazurka und Varsovienne, deren Schritte wir bereits kennen gelernt, ist die Aufstellung wie bei der Galopade; man kann sie jedoch im Drehen, rechts, links, vor- und rückwärts tanzen.

4) Française (Contre-danse).

So wie der Walzer der Nationaltanz der Deutschen, so ist die Française der Nationaltanz der Franzosen. Sie wird nach Art der Quadrille*), zu vier, sechs oder acht Paaren, getanzt und hat sehr viel Touren: die Haupttouren

*) Ein Tanz, der aus vier jedesmal zu wiederholenden Theilen, jeder von acht Tacten im $^2/_4$- oder $^3/_8$-Tact, besteht und bei dem die Paare sich zwei und zwei einander gegenüber stehen.

aber sind: Le Pantalon, L'Été, La Poule, La Pastourelle und Finale.

Die Tactart wechselt nach jeder Hauptfigur. Gewöhnlich beginnt die erste Hauptfigur im $^6/_8$-Tact, die zweite im $^2/_1$-Tact.

In Frankreich ist es Sitte, daß die Touren von einem Tanzmeister, der auf einer Erhöhung steht, vor der Ausführung ausgerufen werden. Die in der Française vorkommenden Haupt-Tanz-Schritte haben wir kennen gelernt; es ist noch zu erwähnen, daß diese mehr *geschleift* werden als *gesprungen*.

Die ersten acht Tacte sind Vorspiel und dienen nur dazu, die Tanzenden aufmerksam zu machen, und sich gegenseitig zu verbeugen.

Die Musik der ersten Hauptfigur wird *zweimal*, die der übrigen *viermal* durchgespielt.

1) Le Pantalon*).

Tacte

Chaîne anglaise entière. — Zwei sich gegenüberstehende Paare bezwecken ihre Plätze zu vertauschen. Sie bewegen sich daher gleichzeitig vorwärts, geben sich — die Herren den ihnen begegnenden Damen und diese jenen — zuerst die rechte Hand, dann bei der zweiten Begegnung die linke Hand und befinden sich somit durch ein demi-chaîne anglaise auf den gewünschten Plätzen. 8

Sie wiederholen dasselbe auf gleiche Art und kehren durch die andere Hälfte der Chaîne anglaise auf die früher innegehabten Plätze zurück.

Balancé. — Zur Ausführung desselben wendet sich jeder der beiden Herren seiner Dame und diese sich ihm zu, und 4

*) Die Erklärung der vier Hauptfiguren und des Finales ist Klemm's „Katechismus der Tanzkunst" entnommen.

Tacte

Un tour de mains — geben sich beide Hände, 4
um eine einmalige Tour (im Vorwärtsschreiten) rechts um einander auf ihrem Platze auszuführen.

Chaîne des Dames. — Beide Damen der sich 8
gegenüberstehenden zwei Paare geben sich in der Absicht, ihre Plätze zu wechseln, im Begegnen beiderseits die rechte Hand und sodann die linke Hand den ihnen mit der linken Hand entgegenkommenden fremden Herren. Die Letzteren haben sich nämlich gleichzeitig mit der Entfernung ihrer Damen seitwärts rechts zu begeben, um die ihnen entgegenkommende fremde Dame mit der linken Hand zu empfangen. — Beide Damen wiederholen nun sofort ganz dasselbe, während beide Herren gleichzeitig und in gleicher Weise, wie vorher, zum Empfang ihrer Damen sich seitwärts rechts begeben.

Demi-promenade. — Bei der Endigung der 4
vorigen Figur hielt jeder der beiden Herren seine linke Hand mit der linken seiner Dame vereinigt. Es wird nun noch die rechte Hand, über die linke kreuzend, beiderseits gegeben und so mit verschlungenen Händen vertauschen beide Paare ihre Plätze, so zwar, daß in der Bewegung beider Herren linke Schulter der annähernde Punkt wird, und beide Damen auf ihrem Wege die äußere Kreislinie beschreiben.

Demi-chaîne anglaise. — Mit dieser kehren 4
beide Paare auf ihre anfänglichen Plätze zurück.

(Einmalige Nachahmung durch die zwei anderen [vis-à-vis] Paare, gemeinschaftlich.)

2) L'Été.

En avant deux (et en arrière). — Ein 4
Herr und die ihm gegenüberstehende Dame kommen sich

Tacte

vorwärts auf halbem Wege entgegen, entfernen sich jedoch wieder eben so weit zurück, —

A droite et à gauche — weichen seitwärts 4
rechts und links aus, —

Traversé — wechseln, bei der rechten Schulter 4
an einander vorübergehend, ihre Plätze, —

A droite et à gauche — weichen nochmals 4
seitwärts rechts und links aus, —

Retraversé et balancé — kehren, wiederum 4
in gleicher Weise an einander vorübergehend, auf ihre Plätze zurück, sehen sich von den Zurückgebliebenen (beziehentlich von ihrem Herrn und ihrer Dame) durch von denselben gleichzeitig mit dem Retraversé zu beginnendes Balancé empfangen, und —

Un tour de mains — beide Paare, jedes für 4
sich, stellen dadurch ihre Wiedervereinigung dar.

(Dreimalige Nachahmung durch die drei anderen [vis-à-vis] Paare, nacheinander.)

3) La Poule.

Traversé. — Ein Herr wechselt mit der ihm 4
gegenüberstehenden Dame den Platz (bei der rechten Schulter an einander vorübergehend).

Retraversé par la main gauche. — Beide 4
kehren auf demselben Wege unter Geben der linken Hand zurück, ohne dieselbe zu verlassen, —

Balancé, quatre en ligne — geben viel 4
mehr die rechte Hand den Zurückgebliebenen und zwar der Herr in die rechte Hand seiner Dame, die Dame in die rechte Hand ihres Herrn zum gemeinschaftlichen Balancé auf einer Linie.

Tacte

Demi-promenade. — Beide Paare vertauschen ihre Plätze und übernehmen dabei beide Herren die Führung, bei der linken Schulter an einander vorübergehend. 4

En avant deux et en arrière. — Derselbe Herr und dieselbe Dame, welche diese Hauptfigur begonnen hatten, gehen vorwärts auf einander zu, weichen eben so weit zurück, — 4

Dos à dos — umgehen sich einander bei der rechten Schulter (Rücken an Rücken vorbei) und kehren auf den Platz, von dem sie ausgingen, zurück. 4

En avant quatre et en arrière. — Beide Paare gehen vorwärts auf einander zu, weichen eben so weit wieder zurück, und — 4

Demi-chaîne anglaise — gewinnen dadurch ihre anfänglichen Plätze wieder. 4

(Dreimalige Nachahmung durch drei andere [vis-à-vis] Paare, nacheinander.)

4) La Pastourelle.

Un cavalier et sa dame en avant et en arrière, deux fois. — Ein Paar geht vorwärts und zurück, wiederholt dies, wobei jedoch der Herr allein zurückkehrt, während seine Dame an die linke Seite des ihr gegenüberstehenden Herrn sich begiebt. 8

Der Letztere hat inmittelst mit der rechten Hand die linke seiner Dame erfaßt, somit sich auf den Besuch vorbereitet, und empfängt die ankommende fremde Dame mit der linken Hand, —

En avant trois, deux fois — führt nun beide Damen vor und zurück und wiederholt dies. 8

Tacte

Le Cavalier seul. — Der verlassene Herr ergeht sich allein (Solo) auf selbstgewählten Tanzlinien, dem gegenüberstehenden Paare und seiner Dame sich allmählich nähernd. 8

Demi-tour de ronde à gauche. — Beide Herren empfangen die linke Hand ihrer Damen mit ihrer rechten und begeben sich seitwärts auf einer Kreisfigur links (womit sie die Vertauschung ihrer Plätze bezwecken, daher beide Paare sich alsbald aus der Ronde trennen) auf den Platz des ihnen gegenüberstehenden Paares, und — 4

Demi-chaîne anglaise — gewinnen dadurch ihre anfänglichen Plätze wieder. 4

(Dreimalige Nachahmung durch die drei anderen Paare, nacheinander.)

5) Le Finale.

Chassé croisé huit. — Alle Damen begeben sich seitwärts links, gleichzeitig alle Herren auf dem mit der Tanzlinie ihrer Damen sich kreuzenden Wege hinter dieselben seitwärts rechts und alle fügen ein demi-balancé hinzu, das in neuer Begegnung einander zugewendet auszuführen und als Abschiedsgruß zu betrachten ist. 4

Rechassé huit. — Auf demselben Wege zurück, und ist damit die Wiedererlangung der anfänglichen Plätze verbunden. 4

Moulinet des Dames. — Alle Damen vereinigen sich mittelst Gebens der rechten Hand zu einem in Bewegung zu setzenden Stern, dessen Gestalt sie nach einmaliger Tour noch forterhalten, bis — 4

Demi-balancé en moulinet et demi-tour de mains — die zurückgebliebenen Herren auf 4

Tacte

ihre linke Hand die linke Hand ihrer Damen empfangen haben, sich somit dem Damen-Stern beigesellen, Alle auf dem Platz verweilend ein halbes balancé ausführen und die Damen (die rechte Hand und somit den Stern verlassend) durch eine halbe tour de mains der linken Hand dem innegehabten Mittelpunkt entrückt werden, während die Herren den letzteren durch dieselbe tour de mains gleichzeitig gewinnen.

Grande promenade. — Die Herren empfangen 8
auf die rechte Hand, über die linke kreuzend, die rechte ihrer Damen und es folgen die Paare vorwärts hinter einander eine große Kreisfigur beschreibend, bis jedes Paar seinen anfänglichen Platz wieder erreicht hat.

En avant deux (et en arrière),
à droite et à gauche,
traversé,
à droite et à gauche,
retraversé et balancé,
un tour de mains

} Die vollständige Wiederholung der zweiten Hauptfigur: Été (s. d.). } 24

Nachdem Finale viermal durchtanzt und auch die zweite Hauptfigur: Été zum vierten Male wiederholt worden ist, folgt sofort der Anhang (Coda) = 24 Tacte: Chassé croisé huit, rechassé huit, moulinet des Dames, demi-balancé et demi-tour de mains und zum völligen Beschluß: Grande promenade.

5) Mazurka.

Sie wird zu 4 bis 8, bis 12 u. s. w. Paaren getanzt.

Die Dame legt, wie bei der Polonaise, ihre linke Hand auf die rechte des Herrn. Es folgt nun die Promenade.

Der Unterschied der Promenade in der Mazurka von der der Polonaise liegt nur im Schritt.

Es folgen nun die Figuren (s. Cotillon); jede Figur beginnt und schließt mit der Promenade. Ein Paar tanzt eine Figur vor, die von dem zunächststehenden nachgetanzt wird, dann eine zweite u. s. f.*).

6) Der Cotillon

ist in jedem Gesellschaftstanz ausführbar, jedoch üblich in der Polonaise, im Walzer, Galopp, in der Polka und Mazurka. Er ist ein „Gesellschaftsspiel in Tanzform" und wird von einer beliebigen Anzahl Paare mit den verschiedenartigsten Touren ausgeführt. Um den Cotillon tanzen zu können, muß man die drei Hauptfiguren kennen: Rond, Moulinet und Chaîne.

1) Rond.

Alle Paare reichen sich die Hände und bilden somit einen großen Kreis. Nun bewegen sie sich auf der Peripherie dieses Kreises nach rechts oder nach links und gelangen, auf der entgegengesetzten Seite zurückgehend, endlich wieder auf ihre Plätze.

2) Moulinet.

Alle Damen geben ihre rechte Hand in die Mitte und gehen herum, bis wieder an ihre Plätze. Die Herren thun dasselbe.

*) Die genaue Beschreibung jedes Tanzes bis ins Einzelne liegt durchaus nicht in der Aufgabe dieses Buches; und habe ich die Erklärung der Française nur deshalb mit aufgenommen, weil deren Kenntniß fast unerläßlich ist, wenn man heutzutage einen Ball besucht. Aber trotz der Genauigkeit, mit welcher Klemm sie erklärt, wird ohne Lehrer doch Niemand sie erlernen können.

3) Chaîne.

Große Chaîne (Alles steht in Rond, der Herr seiner Dame vis-à-vis); die Herren gehen den Damen entgegen und diese den Herren, dabei reichen sie sich abwechselnd die Hände.

Aus diesen drei Grundfiguren werden alle anderen gebildet, deren Beschreibung nicht in dem Zwecke dieses Buches liegt. Beispielsweise folgen hier einige Figuren, welche dem Klemm'schen Katechismus entnommen sind.

a) Die Ringelreigen — Les Ronds — (Zufall).
[Walzer.]

Vier Paare in zwei Parteien (von zwei Punkten je zwei Paare), einander entgegenkommend.

1) Von den zwei Damen einer Partei wählt jede noch einen Herrn an ihre rechte Hand; dagegen wählt von den zwei Herren der Gegenpartei jeder, nachdem er seine Dame von der rechten an die linke Hand geleitet hat, noch eine Dame an seine rechte Hand.

2) Beide Parteien (jede jetzt zu sechs Personen) stellen sich en ligne einander gegenüber auf, kommen sich entgegen und vereinigen sich — Partei mit Gegenpartei — durch zwei Ronds à sechs. Diese verwandeln sich wiederum in vier Ronds à drei, die

3) sich lösen und durch Aufeinandertreffen sechs Paare in zufälliger Neugestaltung zum Walzer erscheinen lassen.

b) Die Pyramide — La Pyramide — (Zufall).
[Galopp.]

Fünf Paare, einander nachfolgend.

1) Alle wählen, jeder Herr eine Dame, jede Dame einen Herrn. — Alle vereinigen sich zu einem Rond à zwanzig, das von den zehn Damen alsbald verlassen wird, um

2) nachstehende Aufstellung, die auch wohl in eine Sitzung auf zehn in gleicher Anordnung aufgestellte Stühle verwandelt werden kann, zu erreichen (Fig. 70)*).

Fig. 70.

Inzwischen bilden die zehn Herren durch Vereinigen der Hände eine Reihe, mit welcher sie auf der (Fig. 70) bezeichneten Schlangenlinie die Damen-Pyramide durchziehen.

3) Jeder nimmt Platz vor derjenigen Dame, die ihm der Zufall beschieden, und die Figur löst sich in allgemeinen Galopp auf.

c) Die Triumphbogen — Les Arcades — (theils Absicht, theils Zufall). [Walzer.]

Vier Paare, einander nachfolgend.

1) Jeder Herr wählt noch zwei Herren, jede Dame wählt noch eine Dame. Beide Parteien — einerseits Herren, andererseits Damen — stellen sich einander gegenüber auf.

2) Die Damen durchschreiten die von den Herren durch Erheben der Arme gebildeten Triumphbogen, theilen sich rechts und links auf vorgezeichnetem Wege (Fig. 71 S. 210) und

*) Die Kronen bedeuten: Damen, die Hüte: Herren.

3) gelangen an die Seite der sie empfangenden, durch Zufall beschiedenen Herren, die mit ihnen im Walzer

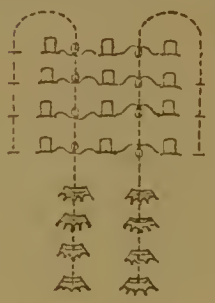


Fig. 71.

davon eilen. Den vier zurückbleibenden Herren bleibt zu gleichem Zweck eine freie Wahl anderer Damen unbenommen.

4) Abschied und Schluß — Les Adieux finals —.

Marschmäßige Promenade aller einander nachfolgenden Paare zum Zweck einer Ehrenerweisung für den Festgeber oder einer der Dame des Hauses darzubringenden Huldigung durch Verbeugung jedes einzelnen Paares im Vorüberziehen.

§ 9. Schilderung der Menuet als Schule des Compliments.

Einleitung.

Die Menuet ist ein Tanz von zwei Personen, welcher sich in langsamen, würdevollen „Gehschritten" bewegt. Sie ist französischen Ursprungs, wurde unter Ludwig XIV. und XV. in höchster Vollendung ausgeführt und ist jetzt gänzlich aus der Reihe der Gesellschaftstänze verschwunden.

Im vorigen Jahrhundert war die Kenntniß der Menuet eine unbedingte Nothwendigkeit für jeden Gebildeten. Alle Bewegungen des Körpers, besonders der Füße und Arme, die man am Hofe und überhaupt in großen, feinen Gesell

schaften wahrnehmen konnte, waren Bewegungen, aus denen die Mennet bestand. Jede Convenienz-Verbeugung mußte die „Révérence“ der Mennet sein. Sie war daher die Schule des feinen Anstandes*).

Wir dürfen uns nicht verhehlen, daß diese Schule eine übertriebene Etiquette, ja mitunter eine peinigende Steifheit zur Folge hatte, die, dem Himmel sei Dank!, aus den jetzigen Cirkeln verschwunden ist: aber eben so wenig dürfen wir uns verschweigen, daß dadurch auch der äußere Anstand gewaltig gelitten hat.

Wollen wir den Anstand unserer modernen Welt erlernen, so können wir dies nicht besser thun, als durch Kenntniß der Mennet; denn diese bildet immer noch (und wird es wohl auch in Zukunft thun) die Basis aller Tournüre.

Wir wollen daher in unserem Buche die Mennet nicht in ihren unendlich verschiedenartigen Formen, wir wollen sie im Allgemeinen nur als Schule für den Anstand und speciell für das Compliment betrachten.

1) Die Mennet.

Vorbereitung.

Tacte

Nachdem der Herr die Dame engagirt, begiebt er 8
sich mit ihr auf den Platz, von wo aus die Mennet

*) „In den Salons des vorigen Jahrhunderts“, sagt Albert Czerwinski in seiner „Geschichte der Tanzkunst“, „gab es ein großmüthiges, ein prahlerisches, ein respectvolles und ein leichtfertiges Auftreten. Man studirte und probirte den ersten Schritt, den man in die Gesellschaft that, und durch den man sogleich die Aufmerksamkeit der Anwesenden auf sich zu lenken beabsichtigte. Jene Mennetstellungen, jene Tänzerschritte, der kleine trippelnde und der eilig geflügelte Lauf, das schmachtende Stillestehen und die Paradeschwenkung beim Führen der Dame zur Tafel, alles dies sind Koketterien, die wir längst vergessen haben, die aber unleugbar einen Vorzug hatten vor der gleichmäßigen Einerleiheit, mit der wir uns heute in unseren Salons bewegen.“

Tacte

beginnen soll; dort angelangt die Hand der Dame loslassend.

Der Herr steht in der ersten, die Dame in der dritten Position, der rechte Fuß vorn. Unter dem linken Arme hält der Herr leicht und gefällig den Hut (s. Dritte Abth. A, § 2, t)), der rechte hängt an der Seite herab. Die Dame hält in der rechten Hand den Fächer*). (Die Stellung s. Fig. 72.)

Fig. 72.

Erster Theil.

Die große Révérence**). 4

Der Herr faßt mit seiner rechten Hand die linke der Dame, Beide treten mit dem rechten Fuß in die zweite Position und führen nach Vorschrift (s.: große Révérence) die Révérence aus; sie schließt mit der Wendung gegen einander und Loslassen der Hände (Fig. 73):

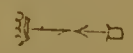


Fig. 73.

und zwar: während der Herr beim Schluß der Révérence noch mit dem rechten Fuß vorn, die Dame mit dem linken Fuß vorn in der vierten Position auf der Spitze

*) Als Grundregel für Damen bei der Menuet und besonders bei der Révérence ist das gefällige, runde Abstehen der Arme vom Körper zu beachten, welches am besten entweder durch Anfassen des Kleides (Fig. 83) bewirkt wird, oder durch Fächerspiel.

**) Große und kleine Révérence werden später, S. 220 ff., beschrieben.

Tacte

stehen, zieht der Herr, auf dem Ballen sich rechts zur Dame wendend, mit dem linken ausschreitend, diesen in die erste Position heran. Die Dame wendet sich auf dem linken Ballen und zieht, vorschreitend, den rechten Fuß in die dritte Position heran.

Die kleine Révérence.

Der Herr tritt mit dem linken, die Dame mit dem rechten Fuß in die zweite Position, Heranziehen des andern Fußes und Verbeugung. 2

Nach derselben faßt des Herrn rechte Hand die linke der Dame und Beide treten im „Gehschritt", der Herr mit dem rechten, die Dame mit dem linken Fuß, zurück auf ihren Platz, ziehen die zurückstehenden Füße heran und enden mit einem Temps de coup de pieds (Auf Spitzen Heben). 2

Zweiter Theil*).

Balancé**). mit dem rechten Fuß beginnend, vor- und rückwärts, drei „Gehschritte" vor, Anschließen und Temps de coup de pieds (Auf Spitzen Heben). 4

Balancé mit demselben Fuß vor- und rückwärts, drei „Gehschritte" rückwärts, den linken Fuß zurück anschließen und Temps de coup de pieds. 4

Dritter Theil.

Balancé mit dem rechten Fuß vorwärts, drei „Gehschritte" (auf den Linien der Fig. 74, wodurch der Herr auf den Platz der Dame, die Dame auf den des Herrn 4

*) Von jetzt beginnt der Herr und die Dame immer mit demselben Fuße.

**) Ist ein ausgehaltener Gehschritt: fängt der rechte Fuß an, so muß der linke in der zweiten Position aushalten, und umgekehrt.

Tacte

schreitet, und während welcher Zeit des Herrn linke Hand die linke der Dame hält), rechts in die zweite Position treten, links zurückanziehen in die dritte Position und Loslassen der Hände (das Ganze zeigt Fig. 74).

Fig. 74.

† *) Mit dem rechten Fuß seitwärts auf die Spitze treten (1 Tact), Pas de bourrée mit dem linken Fuß im Gehen (1 Tact), rechts treten und kleine Révérence (2 Tacte), der Herr zur Dame, die Dame zum Herrn gewendet. Jetzt ist der Herr auf dem Punkte a, die Dame auf dem Punkte b der Fig. 75 angelangt. 4

Balancé mit dem rechten Fuß (1 Tact), Glissé mit dem linken Fuß, Pas de bourrée, auf die Spitzen Heben (2 Tacte), Glissé mit dem linken Fuß, Anziehen und Glissé mit dem linken Fuß (1 Tact). Nun ist der Herr auf dem Punkte c, die Dame auf dem Punkte d der Fig. 75 angelangt. 4

Balancé mit dem rechten Fuße (1 Tact), drei „Gehschritte", der Herr auf der punktirten Linie c, e, die Dame auf d, f, indem man sich die rechte Hand giebt — (1 Tact), ein ausgehaltener „Gehschritt" in der vierten Position, die Hand loslassend, und links gegen einander drehen (1 Tact). Der Herr ist jetzt bei e, die Dame bei f der Fig. 75 angelangt — zwei „Gehschritte", 4

*) Von dem Zeichen † bis zu dem Zeichen ÷ wiederholt sich die Figur, so daß Herr und Dame da schließen, wo sie bei dem ersten † angefangen (s. Fig. 76).

Tacte

mit dem linken Fuß anfangend, und „Anziehen“ (1 Tact); Herr und Dame sind nun beim „Schluß“ der Fig. 75 angelangt †*).

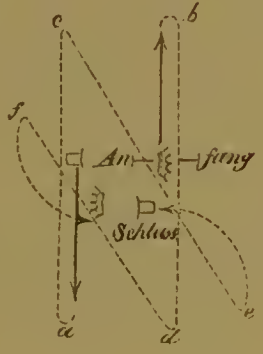


Fig. 75.

Schluß.

Wenn nach der Wiederholung von † bis † Beide 4
auf dem Platze (Fig. 76 S) angelangt, so giebt hier der

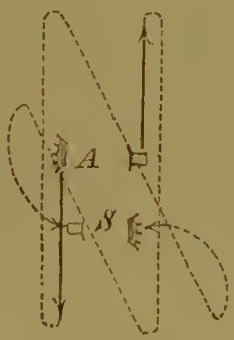


Fig. 76.

Herr der Dame die rechte, die Dame die linke Hand und mit: Glissé in die zweite Position (1 Tact) und Pas de

*) Die Wiederholung dieser zwölf Tacte ist in Fig. 76 dargestellt, und zwar bewegt sich der Herr jetzt auf der Linie, auf der in Fig. 75 die Dame sich bewegte, und umgekehrt.

Taite
bourrée (1 Tact), welches Beides sich wiederholt, gehen sie auf den punktirten Linien (der Fig. 77 von A nach S).

Fig. 77.

Dort angekommen, beginnt sofort die große Révérence, 4
mit dem linken Fuß zurücktretend und den rechten zur Beendigung derselben heranziehend.

2) Das Compliment.

Begrüßung ohne Worte, also eine bloße, mehr oder weniger tiefe Beugung des Körpers nennt man ein Compliment.

Die zweite Bedeutung des Complimentes: Jemandem eine Artigkeit, etwas Angenehmes sagen, gehört nicht in den Kreis unserer Besprechungen.

In Betreff des Zeitalters unterscheidet man: das Compliment (den Gruß) des Alterthums, das Compliment des Mittelalters, das Compliment des 17. und 18. Jahrhunderts, und das moderne Compliment.

In Betreff der Richtung, nach welcher ein Compliment ausgeführt wird, und seiner Geltung (ob vor einer oder mehr Personen) unterscheidet man:

Das Grund-Compliment oder das Compliment auf der Stelle, das Compliment beim Kommen, beim Weggehen, im Gehen (beim Begegnen), und das Compliment beim Sitzen.

A) Das Compliment des Alterthums.

Dieses zerfiel in zwei Abstufungen: 1) den freundschaftlichen Gruß und 2) den Gruß der Huldigung (das Zeichen der Hochachtung und Ehrerbietung). Die erste Stufe zeigt sich, nach Seckendorf, „durch einen kleinen Schritt vorwärts an, während das Haupt sich ein wenig vorbeugt und senkt, und die Vorneigung des Oberkörpers sehr mäßig bleibt; dabei geht der eine Arm, die Handschale nach oben gerichtet, auch auf den Gegenstand zu, indeß die andere ruht, oder betheuert durch ihre Lage auf der Brust. So sah der freundschaftliche Gruß des Alterthums aus, wie man ihn auf Basreliefs oft abgebildet findet. Verwandelte sich dieser Gruß in Huldigung, so neigte sich das Haupt der Frau tiefer als das des Mannes; der entgegengehende Arm streckte sich mehr und die Kniee beugten sich tiefer. Beim Manne blieb das Haupt aufgerichteter, der Hals streckte sich mehr, und der Blick war auf den hochzuachtenden Gegenstand geheftet, auch bog sich das Knie des zurückstehenden Fußes mehr, als das des vornstehenden".

B) Das Compliment des Mittelalters.

Dieses bestand in der Kniebeugung und zerfiel in drei Abstufungen:

1) den vollständigen Kniefall, als höchsten Grad der Verehrung und Begrüßung (Fig. 78 S. 218, die Ausführung siehe unter „Knieen" S. 102).

2) die Kniebeugung (Fig. 79). Die Ausführung ist: Man schreitet mit dem einen oder dem andern (hier, bei Fig. 79, mit dem rechten) Fuße seitwärts-vorwärts, den Schwerpunkt aufnehmend, und während man mit dem andern (hier, bei Fig. 79, mit dem linken) Fuße, in leicht nach

Fig. 78.

Fig. 79.

außen gebogener Linie, hinter den rechten Fuß auf den dort bezeichneten Punkt geht, geschieht die Verneigung; und

3) die bloße Beugung des Körpers, mit einem auf die Spitze zurückgesetzten Fuße (Fig. 80).

Fig. 80.

Bei allen drei Abstufungen findet eine gleiche Bewegung der rechten Hand, das auf die Brust Legen, statt: nur ist beim vollständigen Kniefall in der Leidenschaft die rechte Hand dem zu Begrüßenden, als Zeichen der vollständigen Ehrfurcht und hohen Verehrung wie der unbedingten Ergebenheit, ausbreitend entgegengestreckt (s. Fig. 78): doch ist dies nicht unbedingt nöthig: die Hand kann auch wie bei Fig. 79 liegen*).

*) Der Zeichner hat bei den Figuren 79 und 80 keine besondere Sorgfalt auf die Finger der rechten Hand gelegt, weil es sich bei

Die Dame hat ganz das Gleiche zu thun. — Ein modernes Compliment wäre ganz falsch.

Nach der kurzen Schilderung des Complimentes dieses Zeitalters muß es Jedem einleuchten, wie widersinnig es ist, wenn wir auf der Bühne einen geharnischten Ritter, das treue Bild des Mittelalters, das moderne Compliment, oder ein Burgfräulein die Reverenz der Rococo-Zeit ausführen sehen. — So darf z. B. in „Don Carlos" und ähnlichen Stücken kein anderes Compliment gemacht werden, als Kniefall, je nach der nöthigen Abstufung.

C) Das Compliment des 17. und 18. Jahrhunderts (in Frankreich die Regierung Ludwig's XIV., XV. und XVI.).

In diesem Zeitalter finden wir das Compliment in der höchsten Ausbildung; es ging jeder Menuet voraus und zerfiel in zwei Abstufungen:

1) die große Révérence und
2) die kleine Révérence.

Die Ausführung (streng nach dem Tacte, auch wenn keine Musik vorhanden war) erfordert bei ersterer gerade noch einmal so viel Zeit, als bei letzterer.

1) Die große Révérence.

α) Für Herren.

Der rechte oder der linke Fuß (in der Menuet der rechte) geht, nach einem „leichten Biegen" beider Kniee im Auftact, in die zweite Position (1 Tact), den Schwerpunkt aufnehmend, der andere (in der Menuet linke) Fuß wird langsam in die erste Position herangezogen, indem der Körper sich nach vorn neigt (1 Tact). Während dieser zwei Tacte faßt die rechte Hand des Herrn (wenn diese nicht die Hand

diesen Figuren hauptsächlich um Stellung der Beine und Füße handelt. Der Schüler hat daher in Betreff der Lage der Finger die Figur 39 nachzusehen.

der Dame hält) mit 1 den unter dem linken Arme ruhenden Hut und geht mit 2 in grüßender Bewegung nach der rechten Seite (Fig. 81); es erfolgt nun auf den dritten Tact das Wiederaufrichten des Körpers, indem der linke Fuß, nach einem leichten „Biegen und Strecken“ beider

Fig. 81.

Kniee, einen Schritt rückwärts in die vierte Position auf die Spitze und dann auf die Ferse tritt, den Schwerpunkt aufnehmend, und die rechte Hand den Hut, der, wie wir bereits früher gesagt, nur unter dem linken Arme getragen wurde, wieder dorthin führt (Fig. 82 S. 222); auf 4 wird der vorn in der vierten Position stehende Fuß wieder herangezogen

in die dritte Position, und die rechte Hand ebenfalls wieder an die rechte Seite gebracht.

Bei der Menuet, wenn der Herr die Dame mit seiner rechten Hand hält, bleibt natürlich der Hut ruhig unter dem linken Arm.

Fig. 82.

Die Verbeugung selbst muß in folgender Art geschehen: der Kopf neigt sich nach vorn und zieht die Schultern gleichsam nach; geschieht die Beugung jedoch im Kreuz, so bildet der Oberkörper mit dem Unterkörper einen stumpfen

Winkel, was durchaus nicht sein darf, da es stets das Zeichen von Unbeholfenheit ist.

Beim Wiederaufrichten giebt Kopf und Blick den Impuls hierzu.

Vor Fürsten, und überhaupt im Range hoch stehenden Persönlichkeiten ist die Beugung bedeutungsvoller; doch darf

Fig. 83.

man nicht glauben, daß größere Hochachtung durch allzugroße Beugung ausgedrückt wird; eine langsamere Beugung mit langsamerem Heranziehen des Fußes und ebensolchem Wiederaufrichten ist das Zeichen der größeren Hochachtung.

3) Für Damen.

Diese, immer in der dritten Position begonnen, ist ein tiefes „Biegen“ beider Kniee, mit geradem Oberkörper

(das Charakteristische dieses Complimentes), ein Zurücktreten auf einen Fuß und Wiederaufrichten des Körpers.

Die Ausführung ist: Nach einem leichten „Biegen und Strecken" beider Kniee geht der rechte oder der linke

Fig. 83 a

(in der Menuet der rechte) Fuß in die zweite Position, den Schwerpunkt aufnehmend, während der andere in die dritte Position herangezogen wird (1 Tact): dann tiefes „Biegen" bei geradegehaltenem Oberkörper (1 Tact, Fig. 83), dann Zurücktreten auf den einen oder andern (in der Menuet in der ersten Révérence auf den rechten)

Fuß*), wodurch eine leichte Beugung des Körpers stattfindet, und welches schon im Aufrichten geschieht (1 Tact), Fig. 83 a — und Heranziehen des vorustehenden Fußes in die dritte Position (1 Tact) — Fig. 83 b.

Fig. 83 b.

Zeigefinger und Daumen halten während dieser Zeit zu beiden Seiten das Kleid und ziehen es graziös von dem Körper ab; in der Menuet hält nur die rechte Hand das

*) Die Figuren 83 a und 83 b treten auf den linken Fuß zurück.

Kleid, während die linke dem Herrn gereicht wird. Die Fächerhaltung hierbei zeigt Fig. 83.

Je tiefer und langsamer das „Biegen", desto größer die Hochachtung.

Die Damen-Révérence in der Weise auszuführen, daß der Oberkörper schon bei dem „Biegen" sich nach vorn beugt, ist durchaus falsch.

Steht die Dame in einer offenen Position, so muß sie erst in eine geschlossene (die dritte) treten, und dann erst beginnt die Révérence.

2) Die kleine Révérence.

a) Für Herren.

Der rechte oder linke Fuß geht (ohne vorheriges leichtes „Biegen und Strecken" beider Kniee) in die zweite Position auf die Spitze, dann auf die Ferse (1 Tact), den Schwerpunkt aufnehmend; auf den zweiten Tact wird der andere Fuß heran und in die erste Position gezogen, während die Verbeugung selbst geschieht.

β) Für Damen.

Wie die große; nur, ohne das „leichte Biegen und Strecken" beider Kniee und das darauf folgende Seitwärtstreten; man beginnt also in einer geschlossenen Position sofort mit dem tiefen „Biegen", bei gerade gehaltenem Oberkörper, tritt auf den einen oder andern Fuß zurück u. s. w.

3) Révérence seitwärts (die kleine).

Für Herren.

Diese ist wie die große Révérence, nur mit dem Unterschiede, daß beim Beginn der in die zweite Position zu setzende Fuß (bei Wendung des Körpers) seitwärts rück

warts auf die Spitze, dann auf die Ferse gestellt wird, den Schwerpunkt aufnehmend, und dann der andere Fuß zur Verbeugung herangezogen und das Compliment ausgeführt wird.

Haben Damen die kleine Révérence seitwärts auszuführen, so muß derselben gleichfalls der vorbereitende Schritt seitwärts rückwärts, mit Wendung des Körpers, voran gehen, der andere Fuß in geschlossene Position herangezogen werden und dann das tiefe „Biegen" u. s. w. folgen.

Dies sind die Grundcomplimente vor einer Person.

Sollen Mehrere gegrüßt werden, so treten kleine Veränderungen ein, die bei Herren und Damen nur in Folgendem bestehen:

4) Révérence vor mehreren (im Halbkreis stehenden) Personen.

α) Die einfache.

Das Heranziehen des Fußes und die Verbeugung bei Herren, und das „Biegen" und Zurücksetzen des Fußes bei Damen muß langsamer stattfinden und zwar müssen Blick und Körper, die beim Beginn des Complimentes auf die erste Person gerichtet sind, während die Verbeugung geschieht, langsam und würdevoll bis zur letzten Person des Halbkreises sich wenden, dort erst die Verbeugung enden, und bei leichter Zurückwendung nach der Mitte des Halbkreises sich wieder aufrichten.

Von links im Halbkreis nach rechts geblickt, muß bei Herren mit dem linken Fuß in die zweite Position geschritten und der rechte herangezogen, und bei Damen, nach dem „Biegen", der rechte Fuß zurückgesetzt werden: von rechts nach links blickend umgekehrt.

β) Die doppelte.

Sollen zwei Complimente hintereinander (das eine nach rechts, das andere nach links) gemacht werden, so muß

dazwischen ein Wenden des Körpers auf den Ballen der Füße stattfinden; selbstverständlich schreitet bei Herren bei dem beginnenden zweiten Compliment immer der der Seite zunächststehende Fuß in die zweite Position, und bei Damen tritt, wenn bei dem ersten Compliment der linke Fuß zurück getreten war, nun, nach dem „Biegen", der rechte Fuß zurück.

5) Révérence beim Kommen (die kleine).

Diese ist wie das Grundcompliment. Der Herr hat nur darauf zu achten, daß der letzte Schritt im Kommen etwas langsamer und, statt vorwärts, etwas seitwärts gethan, schon zum ersten Schritt des beginnenden Complimentes verwendet wird, dem dann das Heranziehen des andern Fußes und die Verbeugung selbst folgt.

Die Dame schreitet bis auf den Punkt, wo sie das Compliment auszuführen hat, heran, und zwar in die dritte Position und beginnt sofort mit dem „Biegen" das Compliment. Ist die große Révérence beim Kommen auszuführen, so schreiten Herr und Dame in gerader Linie bis zu dem Platze vor, wo sie dieselbe auszuführen haben, und beginnen wie S. 220 und 223 beschrieben.

6) Révérence beim Weggehen (die kleine).

a) Für Herren.

Das Compliment selbst ist wie das Grundcompliment; nur geht ihm ein Schritt rückwärts voran, ein zweiter, statt in gleicher Linie zu folgen, geht seitlich rückwärts in die vierte Position: nun folgt, wie beim Grundcompliment, das Heranziehen des andern Fußes und die Verbeugung. Der nun folgende dritte Schritt kann (wenn das Terrain groß genug ist) noch auf gerader Linie rückwärts stattfinden,

ohne Wendung; ist dies nicht der Fall, so geschieht er schon mit Wendung nach dem Ausgang, aber nicht mit vollständiger, sondern mit halber Wendung, und nun erfolgen, je nach der Räumlichkeit, ein oder zwei Schritte zur vollständigen Wendung.

Bei der großen Révérence geht gleichfalls ein Schritt rückwärts voran, dem das Heranziehen des vorderen Fußes in die erste Position folgt, und sofort beginnt das leichte „Biegen und Strecken" beider Kniee und das Seitwärtstreten in die zweite Position u. s. f.

β) Für Damen.

Diese erfordert gleichfalls einen Schritt rückwärts und das Heranziehen des vorderen Fußes wieder in die dritte Position. Nun beginnt das tiefe „Biegen", ohne Seitwärtstreten, dann das Zurücktreten u. s. f. Die große Révérence geschieht mit Seitwärtstreten.

Nach dem Compliment geschieht gleichfalls ein Schritt rückwärts, welcher die Fortsetzung des von vorn herangezogenen Fußes ist, der ohne Verweilen an dem stehenden Fuß vorbei in die vierte Position rückwärts getreten ist. Die Wendung ist wie beim Herrn.

Dies sind die Complimente, welche alle mehr oder weniger wie das Grundcompliment ausgeführt werden.

Ob die große oder die kleine Révérence gemacht wird, hängt stets von der zu grüßenden Person, so wie von der Situation ab; hohe Personen, feierliche Situationen erfordern stets die große Révérence.

7) Révérence im Gehen beim Begegnen.

Für Herren und Damen.

α) Vor einer Person.

Kopf und Oberkörper werden, während der Gang etwas langsamer, aber nicht unterbrochen wird, gegen den zu

Grüßenden leicht geneigt, wodurch der Fuß dieser Seite mit Glissé (geschleift) ein wenig aus der Richtung der geraden Marschlinie heraustritt, bis man vorbei ist. Im Salon der Rococo-Zeit erfolgte die Handbewegung mit dem Hut, wie in der Menuet vorgeschrieben, im Freien das Abnehmen des Hutes, welches gleichfalls beschrieben.

Vor einem Fürsten bleibt man, zur Seite tretend, stehen, macht „Front" gegen denselben und grüßt dann erst.

β) Vor mehreren Personen.

Geht man an einer Reihe von Personen, welche sitzen oder stehen, vorüber, so wird dasselbe beobachtet: nur mit dem Unterschiede, daß beide Füße im Glissé-Schritt (schleifend) gehen, bis man vorbei ist.

γ) Durch ein Spalier gehend.

Geht man durch zwei Reihen (Spalier); so muß man abwechselnd, einmal mit dem rechten und einmal mit dem linken Fuße Glissé-Schritte ausführen, so lange bis man vorbei ist, und mit dem jedesmaligen Fußwechsel sich zu dem zu Grüßenden, wie unter α) vorgeschrieben, wenden.

8) Révérence beim Sitzen.

Für Herren und Damen.

Diese kommt nur vor in Gesellschaft von Freunden und guten Bekannten, oder wenn uns, an der Tafel sitzend, Etwas überreicht wird und wir nicht aufstehen können: auch wenn Fürsten und überhaupt im Range höher stehende Personen Niedere empfangen und grüßen.

Sie besteht in einer bloßen Neigung des Oberkörpers und Kopfes mit entsprechendem Blicke, die je nach Umständen mehr oder weniger tief, mehr oder weniger leicht sein muß,

nicht aber aus einem bloßen (schnellen) Kopfnicken bestehen darf, da dieses nur der höchste Grad von Vertraulichkeit gestattet.

Wann der Schauspieler die große oder die kleine Révérence zu machen habe, muß seiner eigenen Beurtheilung überlassen bleiben.

D) Das moderne Compliment.

Unsere Zeit hat zwar das Compliment sehr vereinfacht; aber so weit dürfen wir doch nicht gehen (wollen wir Anspruch auf Bildung machen), daß wir ein bloßes Zusammennehmen der Fersen, mit leichter, oberflächlicher Verbeugung (wie es leider heut zu Tage fast immer geschieht), als Compliment gelten lassen. Unser Compliment ist, bei Herren und Damen, die kleine Révérence der Rococo-Zeit: jedoch mit leichten Abänderungen. Die Dame faßt das Kleid nicht mehr an, um es vom Körper abzuziehen, und macht auch das „Biegen" nicht mehr so tief und nicht mit geradegehaltenem Oberkörper (dadurch hauptsächlich unterscheidet es sich von dem Rococo-Compliment); der Herr läßt die Arme leicht und ungezwungen, nach dem bloßen Gesetz der Schwere, an den Seiten herabhängen (Fig. 84 S. 232).

Dies ist unser modernes Grundcompliment; in allem Uebrigen beobachten wir auch heute die Vorschriften der Rococo-Zeit.

Wir dürfen nicht unterlassen, vor einem zu schnellen Wiederaufrichten zu warnen, welches dem Compliment jede Bedeutung raubt.

In der Rococo- (Menuet-) Zeit wäre eine solche Warnung überflüssig gewesen, da jeder Gebildete die Tacttheile, auch ohne Musik, im Gefühl hatte und demgemäß die Aufrichtung stattfinden ließ; in unserer Zeit aber, in der das Tactlose gerade en vogue ist, kann der Schüler nicht genug vor einem zu schnellen Aufrichten gewarnt werden.

Auch muß er zwischen Beugung und Wiederaufrichtung eine angemessene kleine Pause eintreten lassen.

Das moderne Herren-Compliment auszuführen, ohne vorher mit dem einen oder dem andern Fuße in die zweite

Position geschritten zu sein, also in der ersten oder dritten, ist durchaus falsch.

Steht der Herr schon in der zweiten Position, so geht er mit dem einen Fuße in die vierte Position vor (dieses

Fig. 84.

Vorgehen als die vorbereitende Position benutzend — denn ohne Vorbereitung darf das Compliment nie gemacht werden und wenn der Raum noch so beschränkt ist, man muß im letzteren Falle den Schritt nur kleiner machen —) und zieht dann den andern in die erste heran.

Steht die Dame in der zweiten oder vierten Position, so zieht sie den einen Fuß an den andern in eine geschlossene Position (dritte) heran und macht nun: „Biegen“ u. s. f.

Steht der Herr in der vierten Position, so geht er mit dem vornstehenden Fuße in die zweite (nun eben immer die Vorbereitung zu haben) und zieht den andern in die erste heran.

Die verschiedenen Gesten, womit eine stumme Verbeugung begleitet sein kann, gehören in die specielle Mimik, mit deren Schilderung wir es in unserem Buche nicht zu thun haben; hier sei nur bemerkt, daß die so häufig, besonders auf der Bühne, vorkommende Handbewegung, als ob man dem zu Grüßenden Etwas darreichen wollte, durchaus unstatthaft ist, und höchstens von hochstehenden Personen angewendet werden darf, wenn sie Tieferstehenden dadurch eine gewisse freundschaftliche Herablassung, ein Wohlwollen bezeigen wollen, oder wenn eine Fürstin die Umgebung grüßt, in welchem Falle sie mit dem Fächer oder blos mit der Hand die begleitende Bewegung macht; auch bei Vertraulichkeit ist sie gestattet: niemals aber von einer niedrig stehenden Persönlichkeit gegen eine höhere.

Fünfte Abtheilung.

Grundelemente der Fechtkunst.

„Die Fechtkunst, welche unter den gymnastischen Uebungen einen der vordersten und wichtigsten Plätze einnimmt, wird sich daher schon durch den Einfluß, den sie auf die Erkräftigung und höhere Entwickelung des physischen Lebens im Menschen nimmt, ganz abgesehen von ihren besonderen, durch Berufspflicht und die Macht der socialen Verhältnisse herbeigeführten Zwecken, der Aufmerksamkeit eines Jeden empfehlen. — Haltung und Geberde veredelnd, alle Muskeln stärkend und zu frischer Regsamkeit anregend, verleiht sie dem Blicke, indem sie ihn gewöhnt, den Bewegungen des Gegners und der Waffe zu folgen, Schärfe und Feinheit, dem ganzen Wesen des Mannes aber jenen entschlossenen Anstand, der als der Ausdruck vernunftgemäßen Bewußtseins seiner selbst seine schönste Zierde ist. Die rastlose Thätigkeit, in welcher alle Hebel der Körperkraft, die gespannte Aufmerksamkeit, in welcher sie die Sinne erhält, der Muth, den sie auch in dem Minderentschlossenen durch Erhöhung seines Selbstvertrauens hervorruft, bedingt eine höhere, kräftige Entwickelung — die harmonische Ausbildung des ganzen Menschen. Der nervige Arm, der sichere und doch leichte Gang, der gewandte, scharfe Blick, die gewölbte Brust, unter welcher die Lunge freier und voller athmet, gehören zu den glücklichen Resultaten, welche der Fechter vorzugsweise erringt."

(K. Thalhofer und M. Isnardi, „Theoretische und praktische Anleitung zur Fechtkunst". Wien 1838.)

Einleitung.

Fechten ist die Kunst, den Degen (Stoßdegen), Säbel, Dolch, Spieß oder Lanze, und Bajonet richtig zu führen.

Unter allen körperlichen Uebungen ist keine, welche dem Körper so viel Kraft und Gewandtheit sowohl als Bestimmtheit, und allen Muskeln eine gleichmäßigere Bewegung giebt, welche die Gesundheit so befördert, als der Gebrauch des Fechtens: ja es ist anzunehmen, daß das Fechten die männlichen Formen und den Ausdruck des Gesichtes befördert, und bei jungen Leuten größere Energie und Behutsamkeit erweckt, als sonst vielleicht bei ihnen vorhanden ist*).

Der Gebrauch der Handwaffe ist so alt, wie der Kampf selbst: als kunstmäßig erlerntes Fechten kann er jedoch erst von den alten Aegyptern datirt werden. Was von dieser Kunst bei den alten Israeliten sich vorfinden möchte, dürfte sich wohl auf das in der ägyptischen Geschichte Vorgefundene zurückführen lassen, da das ursprünglich rein nomadische Volk der Israeliten seine Cultur durch die Aegypter erlangte. Nächst den Israeliten waren besonders die Perser ein kriegführendes Volk des Orients.

Wenden wir uns von dem Orient nach dem Occident, und zwar zunächst nach Griechenland, so sagt uns die Geschichte, daß, so hoch die Gymnastik im Allgemeinen bei jenem Volke stand, die eigentliche Fechtkunst doch nur sehr untergeordnet, ja in gewissen Theilen Griechenlands, in Sparta z. B., gar nicht geduldet war. Wir erblicken hierin ein Zeichen der griechischen Humanität, welche nicht zuließ, daß bei gymnastischen Uebungen das Leben in Gefahr käme; während wir in den Gladiatoren-Kämpfen der Römer das Zeichen von Härte und Grausamkeit nicht verkennen können.

*) Bei der Besprechung der Fechtkunst legen wir Rothstein's gediegene Abhandlung zu Grunde und folgen genau seiner Eintheilung.

Von den Römern datirt sich auch der Anfang der eigentlichen Fechtkunst, auf welche sich die des Mittelalters und der neueren Zeit zurückführen läßt. Der Anfang des Mittelalters hat von Fechtkunst nichts aufzuweisen, ein blindes und kräftiges Dreinschlagen war die Hauptsache. Erst mit den Turnieren beginnt wieder das kunstgemäße Fechten.

Man hatte Turniere zum Ernst und Turniere zum Spaß (d. h. zum Schimpf). Die ersteren forderten scharfe Waffen; es ging auf Leben und Tod. Die letzteren zogen nur Verletzungen nach sich, aber nicht selten so gefährliche, daß der Tod erfolgte.

Die Hauptwaffe war die Lanze; oft aber wurde, nachdem der eine der Kämpfenden aus dem Sattel gehoben worden, der Kampf mit dem Schwerte fortgesetzt.

Mit der Einführung der Feuerwaffen verschwanden auch nach und nach die Turniere (man legt die Zeit der Turniere zwischen das zehnte und sechszehnte Jahrhundert). Die hie und da später noch vorkommenden fanden als Hoffeste bis in die neueste Zeit statt.

Die neuere Fechtkunst, wie sie in Deutschland, Frankreich, Dänemark u. s. w. betrieben wurde, gründet sich auf die italienische Schule. Man führte den Degen zum Stoß und Hieb.

„Schon gegen Ende des 15. Jahrhunderts begann man die steife, schwerfällige, mittelalterliche Rüstung und die schweren, breiten Schlachtschwerter abzulegen und statt der letzteren eine leichtere Waffe, den Degen, anzunehmen. Dieser war anfangs zwar auch noch ziemlich schwer und als Haudegen ebensowohl zum Schlagen wie zum Stoßen geeignet; im Laufe des 16. Jahrhunderts und hauptsächlich zur Zeit Ludwig's XIV. (1643—1715) wurde aber, während zugleich das berechtigte Tragen von Waffen im Frieden sich mehr und mehr auf die höheren Stände (Cavaliere, Hofleute, Officiere, Gelehrte und Studirende) beschränkte, der Degen immer leichter und feiner, und so zum Hieb-

gebrauch bald ganz untauglich. Eben jene Stände mit ihrem leichten Stoßdegen waren es nun aber, von welchen seit dem Ende des 17. und im Laufe des 18. Jahrhunderts das Fechten ausschließlich und natürlich zumeist und vorzugsweise mit der getragenen leichten Stoßwaffe geübt wurde. So kam es, daß das Stoßfechten viel mehr gang und gäbe ward, und, indem es eine reinere Ausbildung fand, sich zu einem besonderen Zweige der Fechtkunst gestaltete *)."

Das Stoßfechten ist in Frankreich und Italien vorherrschend, in Deutschland, wo es gleichfalls auf hoher Stufe stand, wurde es seit Ende des vorigen Jahrhunderts auf den Universitäten durch das Hiebfechten verdrängt.

In Frankreich erreichte das Stoßfechten den höchsten Grad von Ausbildung. Jedes Regiment hat seinen maître d'armes und jede Kaserne ihre Fechtschule. Unter Ludwig XIV. waren zwanzig ausgezeichnete Lehrer patentirt, und Niemand außer ihnen durfte in Folge ihrer Patente in Paris Unterricht ertheilen.

War die Stelle eines Fechtlehrers offen, so konnten weder Gunst noch Interesse einem Bewerber zu derselben verhelfen: er mußte öffentlich mit sechs gewählten Lehrern fechten, und war er zweimal von einem unter ihnen getroffen, so wurde er für unfähig erklärt, in der Hauptstadt Fechtunterricht zu geben.

Das Bajonet- wie Spieß- und Lanzenfechten, als rein militärische Function, gehört nicht in den Bereich unserer Besprechungen: wir haben es hier nur mit dem Degen, und zwar mit dem Stoß- und Haudegen zu thun.

A) Das Stoßfechten.

Um jegliche Gefahr bei den Uebungen zu vermeiden, sind die wirklichen Degen durch Rappiere ersetzt, das Gesicht

*) Rothstein's Wehrgymnastik.

durch eine Drahtmaske bedeckt, die Hände durch wohlgefütterte Handschuhe und der Oberkörper, auf den allein die Stöße gerichtet sein dürfen, durch ein starkes Wams geschützt, dessen Kragen und rechte Seite eigentlich von Leder sein sollten. — Das Stoßrappier (Fleuret) ist eine 80—85 cm lange vierkantige Klinge, welche vorn statt der Spitze einen mit Leder umwundenen eisernen Knopf hat, und dessen Griff mit einem 8—10 cm im Durchmesser haltenden Stichblatte mit einer Parirstange versehen ist, oder mit einem einfachen Bügel. Man theilt das Fleuret in zwei Theile: in den Offensivtheil und den Defensivtheil. Der erste wird von der Spitze bis zur Mitte gerechnet und heißt „die Schwäche", es ist der angreifende Theil; der zweite von der Mitte bis zum Stichblatt heißt „die Stärke" und vollführt die Deckungen.

a) Die Mensur.

„Stehen zwei Fechter kampfbereit einander so gegenüber, daß in jedem Augenblicke der Angriff unmittelbar erfolgen, d. h. eine Verletzung durch die Waffe stattfinden kann, so nennt man die Entfernung beider Fechter von einander die Mensur. Dieselbe ist normal, wenn bei richtiger Auslage die Degenklingen sich in der Mitte kreuzen. Die Entfernung ist dann so groß, daß beim bloßen Strecken des Armes jeder Gegner des Andern Brust nur eben mit der Klingenspitze berührt, und ihn erst durch einen Stoß mit normalem Ausfall zu durchstoßen vermag."

„Stehen die Gegner näher aneinander, so daß eine Durchstoßung auch ohne Ausfall oder andere Vorwärtsbewegung erfolgen könnte, so nennt man die Mensur eine verkürzte, und stehen sie so weit, daß nur bei übergroßem Ausfall, durch Passade oder Einspringen, eine Durchstoßung möglich wird, so heißt die Mensur eine erweiterte. Außer der Mensur stehen die Fechter, wenn ihre Entfernung von einander noch größer ist als die letzterwähnte*)."

*) Rothstein.

Das erste Anlegen der Klingen an einander heißt Binden. Geht man aus einer engen Mensur in eine erweiterte, so heißt dies Avanciren oder in die Mensur Rücken; Retiriren oder die Mensur Brechen heißt das Gegentheil.

Die Brustseite der beiden Fechtenden heißt die „innere" und die Rückenseite die „äußere"; also liegt man an der inneren Seite der Klinge mit dem Gegner, wenn die Klinge nach des Gegners rechter, an der äußeren Seite aber, wenn sie nach des Gegners linker Seite zu von dessen Klinge gesperrt ist.

Der Zielpunkt, um dessen Durchstoßung oder Deckung sich ein Gefecht immer dreht, ist, nach Rothstein, die Seitenfläche der Brust, und zwar ist es derjenige Punkt, „in welchem eine durch die Brustwarzen gezogene Querlinie die verticale Mittellinie der Seitenfläche trifft. Bei richtiger Gardstellung und Centrallage der Degen ist dieser Punkt durch die vorgestreckte und vom Stichblatt geschützte Faust des bewaffneten Armes gedeckt".

„Wenngleich nun bei völlig correctem Degenfechten alle Stöße zunächst und eigentlich auf den bezeichneten Ziel- oder Angriffspunkt zu richten sind, so können doch auch unter Umständen noch andere in der Umgebung des Zielpunktes liegende Punkte mit hinreichendem Erfolge getroffen werden. Mit Rücksicht hierauf läßt sich die ganze Seitenfläche der Brust, von der Schultergrube bis herab zu der letzten Rippe als Angriffs- und resp. Vertheidigungsfläche bezeichnen, welche dann, von einem Rechteck umschlossen, etwa 12" Höhe und 10" Breite hat."

Noch müssen wir mit einigen Worten der Gefechtslinie erwähnen. Wir nehmen auch hierzu Rothstein's eigene Worte:

„Denkt man sich die Mittellinie des Körpers von dem Angreifer und Vertheidiger bis zum Fußboden herab und hier den Punkt, wo jede den Boden trifft, mit dem andern durch eine gerade Linie verbunden, so ist diese Linie die Gefechtslinie, und die Verticalebene derselben ist die normale Gefechtsebene."

„Die Gefechtslinie, auf welcher übrigens die Mensur gemessen wird, soll jedoch keineswegs unter allen Umständen ein und dieselbe feste Lage behalten; denn abgesehen davon, daß in Folge von Fehlern, Schwankungen, Bodenhindernissen u. s. w. bei den Vorwärts- und Rückwärtsbewegungen der Fechter sich Beide nicht in derselben Ebene erhalten und somit die Gefechtslinie hierbei von selbst eine mehr oder weniger veränderte Richtung erhält, so kann eine solche Richtungsveränderung auch wohl absichtlich vorgenommen werden, nur wird dann immer, indem die eigentlichen Gefechtsactionen mit der Waffe beginnen (z. B. ein Stoß ausgeführt wird) eine bestimmte Richtung der Gefechtslinie wieder vorhanden und bis auf weiteres einzuhalten sein."

b) Stellungen und Lagen.

Die erste Bewegung, die der Anfänger zu erlernen hat, ist die Grundstellung: diese wird Gardstellung genannt.

1) Gardstellung.

In Beziehung auf den bewaffneten Arm heißt sie auch die Central- oder die Prim-Lage, oder schlechtweg die Auslage. Von dieser Stellung gehen alle Bewegungen aus, sie seien angreifend oder vertheidigend.

Die Gardstellung besteht aus zwei Positionen.

Erste Position.

Der Schüler stellt sich mit gestreckten Knieen gerade hin, die Füße im rechten Winkel, Ferse an Ferse, der rechte Fuß, die rechte Seite und das Gesicht gegen den Lehrer gewendet. Der Körper muß gerade und fest gehalten werden, die Arme hängen leicht und ungezwungen zu beiden Seiten herab, die linke Hand hält das Rappier wenige Zoll unterm Griff. Alsdann legt er die rechte Hand quer über den Körper und erfaßt den Griff des Rappiers als die erste Bewegung (s. Fig. 91, 1); als zweite Bewegung erhebt

er das Rappier, es mit beiden, aber beim Steigen sich trennenden, Händen haltend, bis über den Kopf, die Arme nach auswärts (Fig. 91, 2, 3). Hier pausire er ein wenig. Dies ist die erste Position der Gardstellung.

Durch unsere pädagogische Gymnastik ist der Schüler in den Stand gesetzt, die Arme unabhängig vom Körper zu bewegen, die Brust heraus- und die Schultern zurücktreten zu lassen; eine Nothwendigkeit bei dieser Stellung.

Zweite Position.

Um in die zweite Position der Gardstellung zu kommen, geht der rechte Arm mit dem Rappier nach rechts herab, bis dessen Ellenbogen ein wenig über der Taille und vor derselben erhoben, der Unterarm und das Rappier in schräger

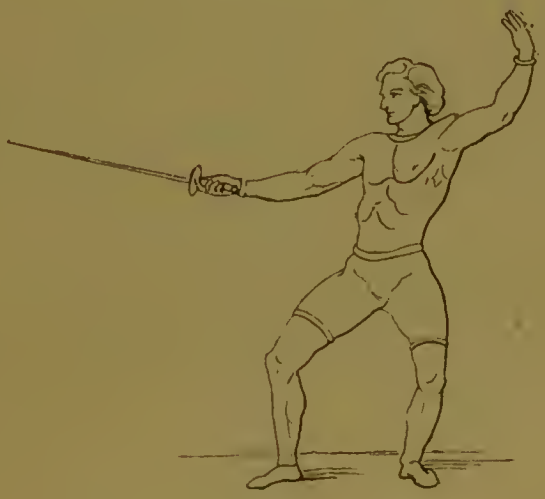


Fig. 85.

Richtung nach oben stehen, so, daß die Spitze gegen das äußere Auge des Gegners, oder zwischen beide Augen gerichtet ist. Die Faust liegt dabei mit den Nägeln nach oben. Mit dieser Bewegung geht der linke Arm nach links so weit herab, als die Fig. 85 zeigt, so, daß die Volarfläche der

Hand mit gestreckten eng aneinanderliegenden Fingern dem Ohre zugekehrt sein muß. Zu gleicher Zeit schreitet der rechte Fuß ungefähr ½ m (nach der Größe des Fechtenden mehr oder weniger, denn es versteht sich von selbst, daß der Schritt eines großen Mannes länger sein wird, als der eines kleinen) in der Gefechtslinie aus, und so zwar, daß dessen Knöchel und Knie eine senkrechte Linie bilden, während das Knie des linken Beines etwas über die Zehen dieses Fußes hervorstehen muß.

Sowohl die Hüft- als Schulterlinie des völlig aufrechtgehaltenen und auf dem linken Fuße ruhenden Rumpfes muß genau in der Gefechtsebene liegen, der Kopf aufrecht getragen werden. Die Finger müssen den Degengriff zwar fest aber nicht krampfhaft halten, weil sonst zu leicht eine Ermüdung eintreten, auch das feinere Gefühl für die Führung verloren gehen würde; und zwar legt man den Zeigefinger etwas gekrümmt längs der einen Seite der Parirstange, den Daumen aber setzt man an die andere Seite derselben, senkrecht mit dem Stichblatte, welches er noch berühren muß.

Dies sind die beiden Positionen der Gardstellung, welche in zwei Tempi erfolgen.

In dieser (Gard-)Stellung empfängt und theilt der Fechtende alle Stöße aus (Fig. 85).

Soll aus dem Rechtsfechten plötzlich ins Linksfechten übergegangen werden, also Gardwechsel nach vorn eintreten, so wirft man das Gewicht des Körpers plötzlich auf den vornstehenden Fuß, dreht sich auf dessen Ferse und bringt den hinteren Fuß und die Schulter nach vorn in die Gefechtsebene, indem man in demselben Moment mit der linken Hand den Degengriff erfaßt und die Arme sofort in die richtige Lage bringt. Geschieht der Gardwechsel rückwärts, so dreht man sich auf der Ferse des hinteren Fußes.

Eine gute Uebung für eine sichere Gardstellung besteht darin, daß man sich bei gerader Haltung des Oberkörpers in den Kniegelenken öfters senkt und hebt, so wie öfters mit dem vorderen Fuße Appell tritt.

2) Faustlagen.

Die beiden Hauptlagen, welche die bewaffnete Hand einzunehmen hat, heißen: die Primlage (s. Gardstellung Fig. 85) und die Secondlage. Die erstere ist die in der Gardstellung beschriebene, die letztere ist die umgekehrte Lage

Fig. 86.

der Hand, die Nägel nach unten, und so zwar, daß die Hand, in ihrem Gelenk eine kleine Winkelung nach unten machend, die Degenspitze nun um so viel nach unten kehrt, als in der Primlage nach oben (Fig. 86).

In diesen beiden Lagen wird stets gestoßen; für die Paraden jedoch sind noch drei andere Lagen:

a) Die Terz, wobei wie bei der Seconde die Nägel nach unten liegen, aber das Faustgelenk nicht nach unten

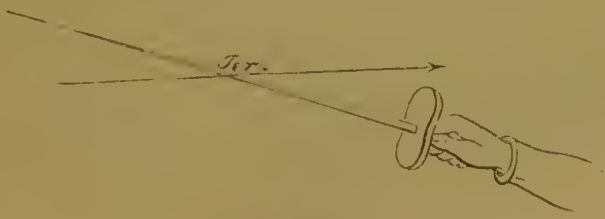


Fig. 87.

gewinkelt ist, sondern wie bei der Prim so, daß die Klinge aufwärts gerichtet bleibt (Fig. 87); b) die Quart, wie bei

der Prim, nur das Handgelenk ein wenig nach der Innenseite gewinkelt (Fig. 88); c) die Quint, wie bei der Quart,

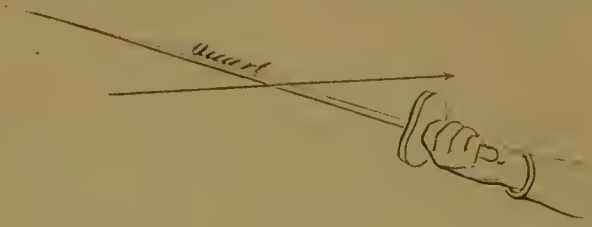


Fig. 88.

mit dem Unterschiede, daß das Handgelenk wie bei der Seconde nach unten gewinkelt und die Degenspitze abwärts gekehrt ist (Fig. 89).

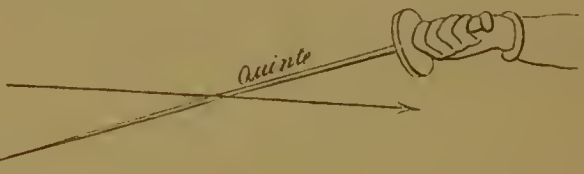


Fig. 89.

Sowie die Fechter in Mensur einander gegenüber treten, müssen sie mit ihren Klingen das Engagement sofort eingehen, d. h. sie müssen die Klingen mit der Schneide dicht, aber ohne allen gegenseitigen Druck, aneinanderlegen, und zwar auf den inneren Seiten.

c) Die Fechterbewegungen.

Wir theilen diese in Fußbewegungen und in Bewegungen mit den Armen und der Waffe (Stöße, Paraden und Finten).

α) Die Fußbewegungen.

1) Das Appelltreten ist ein mehrmaliges, kurzes Heben und entschiedenes Wiederniedersetzen des vornstehenden

Fußes, während der Schwerpunkt vollständig auf dem zurückstehenden Fuße, der feststeht, liegt. Der Oberkörper bleibt hierbei vollständig in Ruhe. Mehr den Fechtübungen angehörend, als Zweck der Erreichung einer sichern Gardstellung, kommt es doch auch beim Fechten selbst vor, als Zweck, den Gegner zu irritiren, nur darf es nicht wie bei den Uebungen als völliges Stampfen, sondern es muß leicht und nicht zu oft und gewissermaßen nur mit der Fußspitze ausgeführt werden.

2) Die Wendungen geschehen bei gleichzeitiger Wendung des Oberkörpers und Schwenkung des vorstehenden Fußes, auf dem Absatz des zurückstehenden.

3) Der Ausfall. Er geschieht in folgender Weise: der vordere (rechte) Fuß macht rasch einen Schritt (32 bis 36 cm) vorwärts, der Oberkörper folgt ungekrümmt, während der hintere (linke) Fuß fest auf seiner Stelle bleibt, aber gestreckt wird. Der Ausfall ist die wichtigste Bewegung und in seiner Ausführung sehr schwer, weil damit stets ein Stoß verbunden ist. Es ist gut für den Schüler, wenn er den Ausfall erst mit den Füßen, ohne Betheiligung der Arme, welche man ihn in die Hüften stemmen läßt, übt; und später erst die Uebung für die Armbewegung, wie wir solche beim „Primstoß" kennen lernen werden, dazu nimmt.

Das Aufrichten, oder der Rückgang in die Gardstellung geschieht vermittelst eines kräftigen Rucks des Körpers und entschiedenen Zurückziehens des vorderen und Beugung des hinteren Fußes bei geradgehaltenem Oberkörper, und erfolgt unmittelbar nach dem Stoß.

Bei dieser Bewegung kommt Alles darauf an, daß sie mit einem Schlag vollführt wird, da allein die Gewandtheit, rasch in die Gardstellung zurückzutreten, den Fechter in Stand setzt, augenblicklich den Stoß des Gegners zu pariren, falls sein Angriff gefehlt hätte.

4) Tritt vorwärts und rückwärts (auch Avanciren genannt) geschieht, indem man, ohne den Oberkörper aus der Gardstellung kommen zu lassen, den rechten Fuß um eine Handlänge vorschiebt und in dem Moment, wo derselbe den Boden berührt, den linken Fuß dessen Platz einnehmen läßt.

Tritt rückwärts (auch Retiriren genannt) geschieht in umgekehrter Weise, indem der hintere (linke) Fuß die erste Bewegung nach hinten macht. — Diese beiden Bewegungen haben zum Zweck, Terrain zu gewinnen oder aufzugeben, ohne auch nur einen Augenblick die Gardstellung aufzugeben. Auch bei Finten werden sie angewandt, um den Gegner von seinem Platze zu bringen, und ihn dadurch irre zu führen. Oft hintereinander werden sie in der Praxis wohl nicht angewandt, weil, wenn es sich um ein größeres Terrain handelt, ein anderer Schritt, die Passade, eintritt.

5) Die Passade geschieht in zwei Tempi. Auf 1 schreitet der hintere (linke) Fuß eine Handlänge vor den vorderen (rechten) Fuß, indem dieser, auf seiner Ferse sich wendend, die Zehen etwas nach außen stellt, so daß beide Fußsohlen einen rechten Winkel bilden: auf 2 rückt der rechte Fuß, genau in der Gefechtslinie bleibend, um Schulterbreite vor, indem der linke durch leichte Wendung auf dem Ballen sich in den rechten Winkel zum rechten stellt, so daß die Gardstellung wieder eingenommen ist, nur einen Schritt vor dem ursprünglichen Platze. Der Passade-Marsch entsteht, wenn man die Passade mehrmals hintereinander macht. Die Passade rückwärts folgt in gleicher, nur umgekehrter Folge der Füße.

Alle diese Bewegungen: Gardstellung, Wendungen, der Ausfall und Aufrichten, Tritt vorwärts und rückwärts und die Passade müssen bis zur Fertigkeit geübt werden, bevor man zu dem Andern übergeht: der Schüler

darf sich durch das Mühevolle bei deren Erlernung nicht entmuthigen lassen, denn sie sind das Fundament der Fechtkunst.

β) Stöße.

Die Stöße zerfallen in Prim- und Secondstöße, und diese wieder in Nachstöße und Vorstöße (Schein- oder Fintstöße), in Doppelstöße und Gleichstöße. Wenn der Angegriffene, noch ehe der Angreifer nach seinem ausgeführten Stoße in die Gardstellung zurückkonnte, stößt, so heißt dies: Nachstoß. Wenn einer der beiden Fechtenden einen Stoß nur markirt, sofort aber einen andern Stoß wirklich ausführt, so heißt dies Vor- (Schein- oder Fint-) Stoß. Doppelstöße und Gleichstöße tragen ihre Erklärung in den Namen. Stößt man zweimal hintereinander, ohne nach dem ersten Stoß in die aufgerichtete Stellung zurückgegangen zu sein, so heißt dies: Doppelstoß. Gleichstöße heißen sie, wenn beide Fechter a tempo stoßen.

Wenn der Vertheidiger durch bloßes Ausstrecken des Armes und der Waffe, ohne Ausfall, den heftig vorrückenden Angreifer gleichsam in die Spitze rennen läßt, so heißt dies Arrêt-Stoß.

Die Stöße werden gewöhnlich leicht und fein an der feindlichen Klinge entlang streifend vorgestoßen, allein man stößt unter Umständen auch forcirte Stöße, bei denen harte Anlehnung an die Klinge des Gegners mit Druck der eigenen Waffe stattfindet.

Es ist gebräuchlich, daß Gegner sich beim Treffen von innen angreifen, d. h. in der rechten Seite. Nun giebt es aber auch Fälle, wo es rathsam wäre, die Außenseite des Gegners anzugreifen, d. h. die linke Seite (auch Quart- oder Terzseite genannt).

Zwei einander gegenüberstehende Menschen müssen auf den ersten Blick bemerken, daß ihnen zwei Angriffspunkte offen

stehen, nämlich der innere Ramm der Klinge und der äußere, und zwar diese allein. Doch in der Fechtkunst werden sie noch einmal in Punkte über der Hand und unter der Hand getheilt, sowohl für die Außenlinie, als für die Innenlinie. Das giebt vier Angriffspunkte, oder deutlicher gesagt: vier Blößen, an denen der Gegner angegriffen werden kann. Um diese vier Blößen zu decken, giebt es vier vertheidigende Bewegungen, Paraden genannt, von denen wir später sprechen werden.

1) Der Primstoß.

Aus der Gardstellung heraus folgt unmittelbar der Primstoß mit Ausfall folgendermaßen: Der rechte Arm wird im Moment des Ausfalls in Schulterhöhe in horizontaler Richtung ausgestreckt, indem die Degenspitze mit Kraft gegen den Zielpunkt hingeführt wird. In demselben Augenblicke, da der vordere (rechte) Fuß vorschreitet und die Bewegung des Stoßes beginnt, fällt die linke Hand an die linke Lende, jedoch einige Zoll von derselben entfernt, herab, und das linke Bein wird gestreckt. Die vordere (rechte) Seite: Schulter, Knie und Fußspitze bildet eine senkrechte Linie, während die linke Seite von der Schulter bis zum Fuße eine gerade schräge Linie bildet (Fig. 90). Dieser Stoß wird zu oberen, sowohl inneren als äußeren Stößen angewendet.

Wie das Aufrichten in die Gardstellung mit den Füßen und dem Rumpf vor sich geht, haben wir beim Ausfall gesehen; wir haben in Betreff der Arme noch hinzuzufügen: Der hintere (linke) Arm erhebt sich schleunig bis zu seiner gehörigen Höhe, welche er in der Gardstellung hat, der vordere (rechte) zieht sich rasch zurück, so daß also der ganze Körper wieder in der Gardstellung steht.

Der Schüler wird gut thun, wenn er bei den Uebungen die Stöße in zwei Tempi theilt. Auf eins: Streckung des

Armes, auf zwei: Ausfall. In der Praxis fallen beide Theile in ein Tempo zusammen.

Wird der Primstoß nach vorhergegangenem Secondstoß angewendet, ohne daß der Angreifer in die Gardstellung

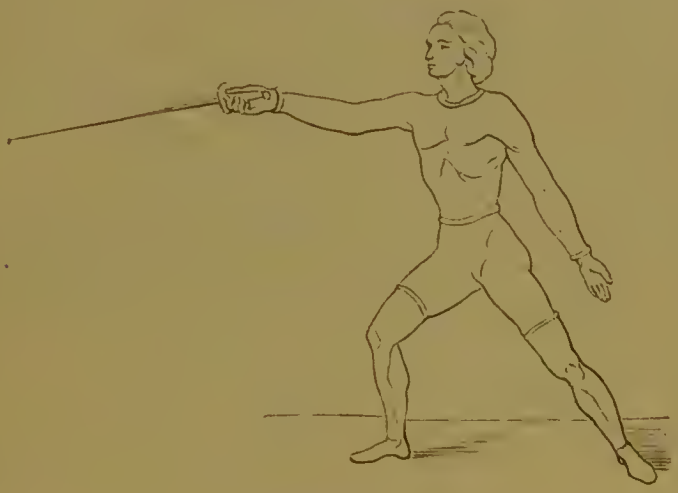


Fig. 90.

zurückging (was nur dann meist geschieht, wenn der Angegriffene, durch zu tiefes Pariren, sich eine obere Blöße gegeben), so heißt der Stoß eine liegende Prim. Die Ausführung ist: Winkelung des Armes bis zum rechten Winkel mit Drehung der Faust zur Primlage und kräftiges Wiedervorstrecken des Armes zum Primstoß.

2) Der Secondstoß.

Er besteht in Streckung des Armes und Wendung der Faust aus der Primlage in die Secondlage, und Ausfall. Es geschieht dies bei den Uebungen wiederum in zwei Tempi. Dieser Stoß wird angewendet, wenn der Angegriffene, seine Faust zu hoch haltend, sich dadurch eine untere Blöße giebt, also zu unteren Stößen (s. Secondlage Fig. 86).

Wie man eine liegende Prim stoßen kann, so auch eine liegende Secunde. Wenn der Angegriffene einen Primstoß zu hoch parirt, so hat der Angreifer Gelegenheit, ohne in die Gardestellung zurückzugehen, sofort einen Secondstoß zu thun. Bei diesem Uebergang spielt das Handgelenk die Hauptrolle, weil bei wenig geschmeidigem Handgelenk der Ellenbogen aus der Gefechtslinie heraus zu weit nach außen gehen müßte und dadurch eine Blöße entstünde.

Die Prim- wie die Secondstöße können auch mit Seitwärtsausfall vorgenommen werden; doch da dies nur bei sehr gewandten und guten Fechtern zu geschehen pflegt, wir es in unserer Besprechung aber nur mit den Grundsätzen zu thun haben, so übergehen wir die Schilderung des Seitwärtsausfalls.

γ) Die Paraden.

1) Einfache Paraden.

Wir haben bei den Stößen kennen gelernt, daß es vier Blößen giebt, an denen der Gegner angegriffen werden kann: um diese zu decken, hat man vier vertheidigende Bewegungen, welche „Paraden" heißen. Jenachdem die Prim oder Central-Auslage von der normalen nach oben, unten, oder seitwärts zeitweise abweicht, wird auch die Form der Paraden verschieden, die man dann als Secund-, Terz-, Quart und Quintparaden bezeichnet. Terz und Quart decken gegen obere, Secunde und Quinte gegen untere Stöße: und zwar Terz und Secunde gegen äußere, Quart und Quint gegen innere.

Die Form der Paraden ergiebt sich aus der Lage der Faust, und diese haben wir unter „Faustlagen" genau beschrieben. Hier ist nur noch zu bemerken, daß der Arm gestreckt sein muß.

Die Paraden müssen stets fest und bestimmt, aber niemals mit Seitwärtsschlagen der feindlichen Klinge, geführt werden.

Von der sogenannten Hülfsparade, welche in einer Abwehr der feindlichen Klinge mit der unbewaffneten (linken) Hand besteht, darf nur selten Gebrauch gemacht werden, weil sonst die sichere und richtige Haltung des Oberkörpers verloren geht.

2) Contreparaden.

Jede einfache Parade hat eine Contreparade; die Haltung der Faust ist wie bei der einfachen Parade, nur mit dem Unterschiede, daß der Degen einen vollen Kreis beschreibt; z. B. bei der Contrequart bleibt die Hand in der Stellung der Quart, indeß der Degen von der Innenseite herab nach der Außenseite steigend auf dem Platz wieder anlangt, von wo er ausgegangen.

Alle anderen Contreparaden machen denselben Gang; man kennt also, wenn man eine kennt, alle.

Hätte der Vertheidiger für jede Blöße nur eine Parade zur Deckung, so könnte der Gegner ihn durch falsches Spiel leicht täuschen, da er im Voraus weiß, welcher Parade sich der Vertheidiger bedienen wird. Hat er jedoch Reserven, d. h. hat er noch eine zweite Parade im Hinterhalte, so kann der Gegner nicht im Voraus berechnen, auf welche Weise er sich vertheidigen wird. Daher die Contreparaden.

d) Die Finten.

„Der Gang eines Zwiegefechts mit blanker Waffe weist im Kleinen ganz ähnliche Verhältnisse auf, wie sie in dem Gange eines Kriegsgefechtes im Großen hervortreten. Wie hier zwei Armeen sich auf einem geeigneten Schlachtfelde zu treffen suchen, der Eröffnung des Gefechts Recognoscirungen vorangehen, jede Armee die günstigere Stellung gegen die

andere einzunehmen oder zu erzwingen sucht, das Hauptgefecht mit kleineren Gefechten, oder mit Scheinangriffen begonnen wird, hier gewisse Schwächen, dort vorläufig die eigentliche Stärke verborgen werden, hier aus einem mißlungenen Angriff unterm Schutze von Reserven zurückgegangen, dort ein anderer forcirter Gang unternommen werden muß u. s. w.; — ganz ähnlich ist der Gang eines Zwiegefechtes. Die Mittel, ein solches Gefecht gehörig durchzuführen, bieten sich nun eben in den, neben und mit den einfachen Angriffs- und Vertheidigungsbewegungen anzuwendenden Finten dar. Die letzteren sind zwar im unmittelbaren und engern Sinne des Worts nur täuschende, oder Scheinbewegungen, im weiteren Sinne aber auch überhaupt Bewegungen, durch welche das Zwiegefecht eingeleitet wird, jeder Fechter seinen Gegner ausforscht, verlockt, zu Blößen veranlaßt, Stöße vorbereitet, modulirt, forcirt u. s. w., und das Gefecht überhaupt als solches eine dem Kampfe intelligenter Subjecte entsprechende Gestalt erhält. Vergleicht man ein Zwiegefecht mit blanker Waffe mit einem Wortdisput, so sind die Stöße und die Paraden gleichsam die Hauptredetheile, die Finten gleichsam die Bei-, Binde- und Umstandswörter. Im Gebrauche der Finten und ihrer Verbindung mit den Stößen und Paraden erhält hauptsächlich die subjective Begabung und Eigenheit der Fechtenden Gelegenheit, sich zu zeigen und sich gleichsam in einer besonderen Manier des Fechtens auszudrücken*)."

Folgende Bewegungen dürften als Finten zu bezeichnen und zu erklären sein:

1) das Dégagement oder Dégagé,
2) das Doublé,
3) das Coupé.

1) Das Dégagement.

Bei diesem Angriff senkt sich die Degenspitze des Angreifers bis unter die Klinge des Gegners, und dicht unter derselben vorübergehend erhebt sie sich auf der entgegengesetzten Seite; in demselben Augenblick streckt sich der Arm

*) Die Vortrefflichkeit, mit welcher Rothstein in diesen Worten die Definition der Finten giebt, veranlaßt mich, das Ganze wörtlich wieder zugeben. Der Verf.

aus und der Stoß wird ausgeführt. Geschieht der Stoß aber nicht, sondern die Degenspitze geht ohne Pause denselben Weg zurück in ihre ursprüngliche Lage, so heißt dies Doppel-Dégagé.

Diese Art des Angriffs ist meist doppelt: die erste nur scheinbar oder falsch, um den Gegner zu einer Parade zu verleiten, welche einen andern Theil des Körpers bloßstellt: die zweite nun ist wirklich und sucht den Vortheil der Bloßstellung zu ergreifen. Beim falschen Angriff wird der Arm nur halb, beim zweiten aber ganz ausgestreckt und augenblicklich vom Stoß begleitet.

Das Dégagement, sowohl einfach, wie doppelt, wird sehr oft angewendet. Besonders beim Beginn des Gefechtes, um den Gegner zu beunruhigen und dessen Klinge aus der richtigen Lage zu ziehen.

2) Das Doublé

ist sehr einfach in seiner Anwendung, aber unendlich wirksam. Es unterscheidet sich vom Doppel-Dégagé dadurch, daß letzteres nur ein Hin- und Zurückdegagiren ist, während ersteres seine Richtung des Degagirens fortsetzt und dadurch einen vollen Kreis beschreibt. Dies ist aber nur anzuwenden, wenn der Vertheidiger nach dem ersten Degagement in derselben Richtung nachdegagirt. Geschieht dies mehreremale, so entsteht ein Kreisen der Klingen um einander, bis ein Stoß erfolgt.

3) Das Coupé

unterscheidet sich vom Dégagé dadurch, daß der Angreifer seine Klinge, statt sie unter der feindlichen Klinge von innen nach außen zu bringen, vor der Spitze derselben, durch Winkelung seiner Faust, vorbeigehend in das Dégagé kommt. Es ist nur anwendbar, wenn die feindliche Klingenspitze höher

als normal liegt, so daß die Winkelung der Faust nur unbedeutend zu sein braucht. Liegt sie jedoch im Gegentheil niedriger, als die normale Lage es verlangt, so ist Coupé, ohne sich eine Blöße zu geben, gar nicht anwendbar, weil die Winkelung der Faust zu stark sein müßte, und man, wenn der Gegner diesen Moment zu einem Stoße benützen sollte, nicht oder doch nicht schnell genug in die Parade kommen könnte. Auch das Coupé kann doppelt sein, und besteht dann in einem Hin- und Zurückcoupiren.

Außer diesen genannten drei Finten haben wir noch folgende Bewegungen zu bezeichnen und zu erklären:

4) die Scheinstöße (auch wohl Blend- oder Blindstöße),
5) das Flankoniren,
6) das Croisiren,
7) die Battute und
8) Brisé.

4) Die Scheinstöße.

Der Name sagt schon, daß es nicht wirkliche, sondern nur markirte Stöße sind, d. h. der Angreifer deutet den Stoß nur durch Streckung des Armes an, ohne Ausfall. Dadurch, daß der Gegner, den Scheinstoß für wirklich haltend, pariren muß, bietet sich dem Angreifer Gelegenheit zum wirklichen Stoß.

Die Scheinstöße werden oft angewendet, nur müssen sie sich von Zeit zu Zeit zu wirklichen Stößen vollenden, damit der Gegner unsicher wird.

5) Flanconade

kann nur stattfinden bei innerem Engagement. Wenn die Faust aus der Primlage oberhalb der feindlichen Klinge, ohne diese zu verlassen, also wie an einem Drehpunkte in die Secondlage geht, so ist die Flankonade beendet. Man

hat hierbei die Absicht, aus der Primlage heraus, ohne Degagement, einen Secondstoß zu thun, indem man auf diese Weise die Spitze des Gegners durch einen leichten Druck seitwärts aus der Gefechtsebene bringt. Führt man die Handbewegung nicht vollständig aus, sondern sistirt man sie in der Mitte, und stößt Prim, so ist es eine bloße Finte. Eine fast gleiche Bewegung ist:

6) Das Croisé;

nur daß hier die Faust nicht in die Secondlage geht, sondern in der Primlage bleibend eine innere oder äußere Prime stößt.

Man kann vom innern wie vom äußern Engagement croisiren.

7) Battute.

Wenn der Gegner durch allerlei Finten nicht irritirt und seine Klinge nicht aus der Centrallage gebracht werden kann, so bedient man sich gegen die feindliche Klinge, um diese seitwärts zu schieben, einer Bewegung, welche Battute genannt wird. Es ist dies also eine vorbereitende Bewegung zu einem Stoß und sie wird in folgender Art ausgeführt:

Der Angreifer zieht seine Klinge aus dem Engagementspunkt, bis an die Spitze der feindlichen Klinge, ohne diese zu verlassen zurück und vermittelst einer kurzen Vorwärts-Seitwärtsbewegung drückt er die feindliche Klinge zur Seite, um Freiheit zu einem Stoß zu bekommen. Diese ganze Bewegung darf nur an dem Offensivtheil beider Klingen vorgenommen werden, so daß die Battute an dem Engagementspunkt wieder endet: bis an des Gegners Stichblatt herunterzugehen, was manchmal vorkommt, ist durchaus falsch. Ebenso falsch ist es, statt der streichenden Seitwärtsbewegung eine schlagende zu machen.

Außer all den beschriebenen Finten mit der Waffe giebt es noch gewisse Finten durch Fußbewegung, um den Gegner zu irritiren; es sind dies die Appells und die vor- und rückgängigen kurzen Tritte.

8) Brisé.

Dies ist eine Bewegung mit der eigenen Waffe, wodurch man dem Gegner die Klinge aus der Hand schlägt, und sie wird ausgeführt, indem „Angreifer mit seiner Klinge eine der Flankonade oder dem Croisé ähnliche, aber kräftigere und mehr an der Spitze der feindlichen Klinge beginnende, in einen nach auswärts gerichteten, kräftigen Ruck endigende Streifbewegung um und längs der feindlichen Klinge macht. Das Brisé erscheint so als eine, in eine Auswärtsschlenderung endigende Umwindung der feindlichen Klinge, durch welche dieselbe dem Gegner aus der Hand gedreht und gerissen wird*)".

Die Desarmade des Gegners kann auch noch in anderer Weise geschehen und zwar dadurch, daß man durch einen raschen Passadeschritt, bei Zurückdrängen der feindlichen Klinge nach unten, sich dem Gegner nähert, mit der unbewaffneten Hand die bewaffnete des Gegners ergreift und ihn so entwaffnet. Aber auch durch ein Zurückdrängen der feindlichen Klinge nach oben läßt sich die Desarmade vornehmen.

d) Compliment des armes (Gruss der Waffen).

Es ist Sitte, daß vor dem Beginne des Fechtens die Fechtenden einander selbst, sowie die Secundanten grüßen. Dies geschieht in folgender Weise:

*) Rothstein, a. a. O.

Nachdem die Fechtenden einander gegenüber gestellt, wie die erste Position der Gardstellung es vorschreibt, beginnt der Lehrer folgendes Commando:

1) Présentez la main à votre adversaire (Handgruß dem Gegner).

Während die linke Hand das Fleuret ruhig an der Seite hält, macht der Fechtende mit der rechten Hand leicht und gefällig zu seinem Gegner die grüßende Bewegung.

2) Portez la main à la poignée! (Hand an Griff.)

Nach Vorschrift der ersten Position der Gardstellung (siehe die Grundfigur 91, 1).

3) Tirez l'épée au-dessus de la tête! (den Degen über den Kopf).

Nach Vorschrift der ersten Position der Gardstellung (siehe Fig. 91, 2, 3. Die punktirten Arme über dem Kopf).

4) En garde de garde! (Gardstellung.)

Nach Vorschrift der zweiten Position der Gardstellung (siehe Fig. 85).

5) Deux appels! (Zwei Appelle.) (Siehe Fünfte Abth. A) c) α) 1: Appelltreten.)

6) Ouvrez les armes! (Oeffnung der Waffen.) (Siehe Fig. 91; die ausgebreiteten punktirten Arme.)

7) Mesure! oder en ligne! (Mensurnehmen.) Der eine Fechtende fällt so weit aus, daß er die Brust seines Gegners beinahe berührt (s. Fig. 90), aber mit wagerecht gehaltenem Fleuret. Steht der Gegner zu weit entfernt, so tritt er bis an die Spitze heran; steht er zu nahe, so tritt er, sich vorsichtig deckend, zurück.

8) Saluez quarte! (Quartgruß.) Die Handbewegung von Nr. 1 wird jetzt mit dem Fleuret nach der Außenseite des Gegners dem Secundanten gemacht (wie Fig. 88).

9) Saluez tierce! (Terzgruß.) (S. Fig. 87.) Nach der Innenseite des Gegners.

10) Saluez réciproquement! (in Quart). Die Fechtenden grüßen sich gegenseitig in Quart (Fig. 88).

11) Tournez la main en tierce! (Handwendung in Terz.) Aus der Quartlage wendet sich die Faust in die Terz (Fig. 87) und geht nun:

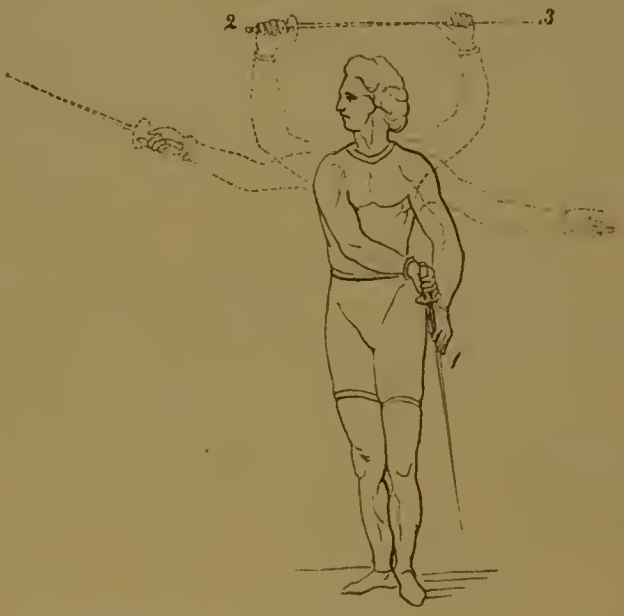


Fig. 91.

12) Ramassement! nach unten im Bogen in die Wiedervereinigung der Hände (s. Grundfigur 91) über, und ohne Pause den Degen über den Kopf ziehend (Fig. 91, 2, 3 — die punktirten Arme über dem Kopfe) in:

13) En garde de garde! (Gardstellung — Fig. 85.) Nach diesem Gruße erst, der je nach den Fechtenden ausgedehnt oder abgekürzt wird, beginnt der Kampf*).

*) Elegant ausgeführt, muß dieser Gruß der Waffen z. B. im „Hamlet" von Wirkung sein. Der Zuschauer hat dann das Gefühl, zwei wirklich tüchtigen Fechtern gegenüber zu sein.

c) Allgemeine Rathschläge.

1) Man nehme niemals die Gardstellung so nahe dem Gegner, daß dieser ohne Ausfall Einen schon erreicht, und besonders nicht in dem Augenblicke, da man den Degen zieht.

2) Man thue nie etwas Ueberflüssiges; jede Bewegung muß einen Vortheil zu erringen streben.

3) Man mache alle Bewegungen, so viel als möglich, in der Gefechtsebene.

4) Man sei stets bestrebt, des Gegners Plan zu entdecken und den eignen zu verbergen.

5) Zwei einander gegenüberstehende, gewandte Fechter fechten mehr mit dem Kopfe als mit den Händen.

6) Je kleiner der Degen die Bewegungen macht, um so eher wird seine Spitze des Gegners Körper erreichen.

7) Man gehe nicht darauf aus, mit einem Ausfall mehrere Stiche geben zu wollen, weil man sonst Gefahr läuft, in der Zwischenzeit selbst einen zu erhalten.

8) Läßt der Vertheidiger durch Zufall oder in Folge einer kräftigen Parade von Seiten des Angreifers den Degen fallen, so erfordert die Höflichkeit, denselben sofort aufzuheben und ihm zu überreichen.

9) Hat man einen Stoß geführt, so sollen sich die Klingen so viel wie möglich erst berühren, ehe ein neuer Angriff unternommen wird.

B) Das Säbel- oder Hiebfechten.

Einleitung.

Der Unterschied zwischen Hiebfechten und Stoßfechten besteht darin, daß bei letzterem die Klinge in gerader Linie und auf dem kürzesten Wege und bei ersterem in einem Bogen auf den zu treffenden Punkt hingeführt wird.

Die unterscheidenden Merkmale beider Fechtarten sind:

1) Während beim Stich die Spitze der Waffe den Zielpunkt treffen muß, hat beim Hieb die Schneide der Waffe diese Aufgabe.

2) Während beim Stich eigentlich nur ein Punkt der Zielpunkt ist, bieten sich für den Hieb mehrere Zielpunkte dar.

3) Weil beim Stoß die Klinge in Richtung ihrer Länge, beim Hieb aber in Richtung ihrer Breite den Zielpunkt trifft, so kann beim Hieb ein bloßes Ableiten der feindlichen Klinge nicht genügen, sondern es muß derselben ein positiver Widerstand entgegengesetzt werden. Es gestalten sich daher auch die Paraden anders. Die normale Länge einer Hiebwaffe nimmt man zu etwa 80 cm an.

4) Während die Klinge der Stoßwaffe ihrer Länge nach in zwei Theile eingetheilt wird, in den Offensiv- und den Defensivtheil, theilt man die der Hiebwaffe in drei Theile ein, indem man zu den beiden genannten Theilen noch den Zwischentheil rechnet, welcher, seinem Namen gemäß, zwischen den beiden Theilen liegt, so daß jeder dieser Theile 1/3 der Klinge ausmacht.

5) Während die Stoßwaffe an ihrem Griff ein Stichblatt mit einer Parirstange, oder nur einen einfachen Bügel hat, ist bei der Hiebwaffe eine Glocke oder Korb (zwar nicht unbedingt nöthig, aber doch) sehr vortheilhaft zum Schutze der Faust.

1) Gardstellung, Mensur und Fussbewegung.

Die Füße stehen in der Gardstellung gerade so, wie beim Stoßfechten, ebenso der Oberkörper; der vordere (rechte) Arm aber wird mit leichter Beugung im Ellenbogen so hoch nach vorn gehalten, daß die Faust in Schulterhöhe liegt.

Die hintere (linke) Hand wird auf die Hüfte gestützt; auch kann sie zur Faust geballt quer über den Rücken gelegt werden, nur darf sie nicht von demselben abstehen.

Die Faust liegt in der Terzlage, die Schärfe der Klinge nach der eigenen äußeren Seite, die Spitze so weit erhoben, daß die Verlängerung der Klinge noch des Gegners Kopf trifft.

Man nimmt drei Auslagen an. Die eben beschriebene heißt die normale; ist die Spitze bedeutend höher, so heißt die Auslage die steile, ist sie tiefer, die versenkte. Aus der Bezeichnung normale geht hervor, daß diese Auslage die richtigste ist und die meisten Vortheile bietet, da sie zugleich den Stoß gestattet.

Die Mensur ist wie beim Stoßfechten; jedoch nimmt man sie gewöhnlich etwas weiter. Die Klingen berühren sich bei der Auslage gleichfalls in der Mitte und an ihren Schneiden, jedoch, da die Faust in der Terz liegt, auf der äußeren Seite der Fechter.

Die Fußbewegungen sind wie beim Stoßfechten.

Den Ausfall betreffend muß bemerkt werden, daß derselbe wohl gestattet ist, aber nie zu weit sein darf, weil sonst jede Sicherheit verloren ginge. Statt des Ausfalls kommt daher beim Hiebfechten die Passade in Anwendung.

2) Die Hiebe im Allgemeinen.

Die Hiebe werden nach Rothstein in obere und seitliche getheilt, von denen die ersteren Primhiebe, die letzteren Terz- und Quarthiebe genannt werden. Die Seitenhiebe werden wiederum in mittlere, hohe und tiefe getheilt. Die mittleren fallen in Schulterhöhe, die hohen auf den Kopf, die tiefen auf den unteren Brustkasten oder Bauch- und Lendentheil.

Der Hieb geschieht meist aus dem Handgelenk heraus, wiewohl er, und besonders im Kriege, auch durch Betheiligung der Armesglieder (durch) Winkelung des Schulter- und Ellenbogengelenkes) erfolgt.

Was die Höhe der Hiebe anbelangt, so giebt der Kopf des zu Treffenden diese an: nach unten gehen regelrichtige Hiebe nicht weiter als bis in die Nabelgegend.

Jeder Hieb besteht aus zwei Tempi: aus dem Anziehen der Klinge durch Winkelung der Faust nach dem eigenen Körper zu: „Anzug", und dem Zuhauen auf den Gegner: „Zuhieb".

Man unterscheidet:

α) Primhiebe.
β) Terzhiebe.
γ) Quarthiebe.

α) Primhiebe.

Man unterscheidet innere und äußere. Bei der inneren Prim geht auf eins die Faust aus der Gardlage (Terz) durch Zurückwinkelung des Faustgelenks nach der inneren Seite so weit zurück, daß der vorher seitwärts gelegene Daumen nun nach hinten und etwas nach außen liegt, und der Arm leicht gekrümmt ist; auf zwei, unmittelbar an eins schließend, folgt der Hieb durch kräftige Aus- und Abwärtswinkelung des Handgelenkes und vollständiges Strecken des Armes.

Die äußere Prim unterscheidet sich von der inneren nur dadurch, daß die Faustdrehung statt nach der inneren nach der äußeren eigenen Seite herumgeschieht.

β) Terzhiebe.

Aus der Gardlage (Terzlage) geht die Faust durch Gelenkwechsel in Quartlage und zieht den Degen, dessen

Rücken nun an der Schärfe von des Gegners Klinge liegt, unter Winkelung der Faust nach dem Körper zu an, um unmittelbar daran auf zwei den Hieb folgen zu lassen: in dem Moment, in dem der Hieb geschehen, liegt die Faust wieder in der Terzlage in straff nach außen gestreckter Richtung und die Querlinie des Degens horizontal.

γ) Quarthiebe.

Während die Terzhiebe nach der Außenseite des Gegners (Rücken) geführt werden, werden die Quarthiebe in entgegengesetzter Richtung nach der Innenseite (Brust) des Gegners geführt: und zwar, wie folgt: Auf eins geht die Faust durch Zurückwinkelung nach der eigenen, inneren Seite herum, auf zwei wird durch Vollendung der Drehung und Wiederstreckung des Gelenkes der Hieb ausgeführt. Soll eine Doppelquart geschlagen werden, so muß dazwischen der Gelenkwechsel in die Terzlage stattfinden, aber so, daß mit diesem schon das Eins des zweiten Hiebes ausgeführt wird. Was die Wirkung der Hiebe anbelangt, so dürften die Quarthiebe wohl die kräftigsten sein, nächst ihnen kommen die Primhiebe und dann erst die Terzhiebe, welche im Verhältniß die schwächsten sind.

Will man mit der Hiebwaffe den Stoß anwenden, so geschieht dies am kräftigsten, wenn die Faust in der Prime des Stoßfechtens liegt, welches beim Hiebfechten die Quartlage ist. Die Secondlage ist weniger dazu geeignet.

3) Die Paraden.

„Der im Defensivtheil der parirenden Klinge liegende Parirpunkt muß dem Offensivtheil der hauenden Klinge mit einer Widerstandskraft entgegengehalten werden, welche die Hiebkraft womöglich ganz absorbirt oder doch wenigstens so weit, daß der Hieb bis zur

Unschädlichkeit abgeschwächt wird, oder die hauende Klinge nicht bis zu der deckenden Körperstelle eindringen kann*)."

Je weiter nach vorn in die Klinge der Parirpunkt gelegt wird, desto unwirksamer ist die Parade.

Es genügt beim Pariren aber nicht, daß man der feindlichen Klinge nur den Parirpunkt entgegenhält; die Art und Weise, wie dies geschieht, entscheidet. In dieser Hinsicht ist zu bemerken, daß die Faust gewissermaßen die Klinge dem Hiebe entgegenführen muß, und dies geschieht durch ein mit mehr oder weniger Gelenkwechsel verbundenes, ruckartiges Seitwärts-Abwärts- oder Aufwärtsgehen, und durch ein dabei stattfindendes Hinstreifen längs der feindlichen Klinge, nachdem man den Hieb aufgefangen, wodurch der Arm, der vorher im Moment des empfangenen Hiebes etwas im Ellenbogen gewinkelt war, wieder straff vorgestreckt wird.

Man unterscheidet beim Hiebfechten „gewöhnliche und gesenkte Paraden, jenachdem die Klingenspitze über der Horizontalen bleibt oder unter dieselbe gesenkt wird. Die Quart- und Terzparaden sind die gewöhnlichen, die Second und Quintparaden die gesenkten. Die Paraden gegen Primhiebe sind als modificirte Quart- und Terzparaden zu betrachten" *).

a) Die Terzparade ist gegen Hiebe nach der äußeren Seite; die Faust geht in die Terzlage und stößt mit einem Ruck die feindliche Klinge seitwärts nach der eigenen äußeren Seite. Wenn, wie in der Gardauslage, die Faust schon in der Terzlage liegt, so ist selbstverständlich eine Drehung der Faust nicht mehr nöthig, wohl aber kurzer Gelenkwechsel und Ruck nach außen. Diese Parade ist gegen alle Terzhiebe, nur wird die Faust je nach Bedarf auf oder abwärts geführt.

*) Rothstein, a. a. O.

b) Die Quartparade ist gegen Hiebe nach der innern Seite: Die Faust liegt in der Quartlage und das Seitwärtsgehen derselben und der Ruck geht nach der eigenen innern Seite, je nach Bedarf mehr nach oben oder unten.

c) Die Primparaden gegen Hiebe von oben herab sind entweder den Terz- oder den Quartparaden gleich, nur mit dem Unterschiede, daß die Faust beim Auffangen des feindlichen Hiebes bis an, auch über Stirnhöhe erhoben wird. Gegen innere Primhiebe wird die Terzlage, gegen äußere die Quartlage angewendet.

d und e) Die Second- und Quintparaden werden durch Seconde- resp. Quintlage mit Seitwärtsdrehen und Ruck ausgeführt. Die Klinge ist gesenkt, so zwar, daß deren Verlängerung noch mindestens bis an die Spaltlinie (wo die Oberschenkel beginnen) des Gegners trifft. — Sie werden nur gegen tiefe Hiebe angewendet; die Quintparade gegen tiefe Quarthiebe, die Secondparade aber gegen tiefe Terz- wie Quarthiebe; deshalb wendet man letztere häufiger an.

Sämmtliche Paraden können entweder auf dem Platze oder mit Halbpassade rückwärts ausgeführt werden.

Die Paraden gegen Stöße mit der Hiebwaffe sind wie die beim Stoßfechten.

7) Finten.

Die Finten lassen sich beim Hiebfechten nicht so oft anwenden, als beim Stoßfechten; eine Art jedoch kommt häufig vor, und diese wollen wir etwas näher betrachten. Es ist dies der Scheinangriff (Blindhieb), der ausgeführt wird durch ein leichtes Anziehen der eigenen Klinge und ein nicht bis zum Gegner reichendes Markiren des Hiebes, dem dann ein wirklicher Hieb nach der entgegengesetzten Seite

folgt. Man kann auch denselben Hieb folgen lassen, nur muß dann ein Gelenkwechsel stattfinden, um den Hieb kräftig genug führen zu können. Auf eine Blindprime folgt gewöhnlich ein Terzhieb, auf eine Blindterze ein Quarthieb.

5) Allgemeine Rathschläge.

1) Nie sehe man auf das eigene Schwert, sondern überwache stets das Auge und die Faust des Gegners.

2) Die Schwertspitze des Angreifenden muß dem Gegner stets näher sein, als dessen Schwertspitze dem Angreifenden.

3) Man greife immer aus gehöriger Entfernung an, damit der Gegner sich nicht über einen Ueberfall beklagen kann.

4) Man halte immer die richtige Linie, wenn man des Gegners Schwert nicht zu viele Blößen darbieten will.

5) Die Hauptsache jedoch ist — kaltes Blut.

Sechste Abtheilung.

Grundsätze der Bekleidung*).

Einleitung.

Sich wahrhaft schön zu kleiden ist eine Kunst, welche von dem natürlichen Gefühl für Schönheit und Geschmack abhängt. Das erstere ist Naturanlage, der letztere muß gebildet werden.

In je größerem Maße das erstere vorhanden, desto eher wird das letztere erlangt werden. Die Veredlung des Herzens, die Ausbildung des Geistes sind unerläßliche Bedingungen, ohne welche eine wahre Verfeinerung des Geschmackes unmöglich erreicht werden kann.

Unsere gymnastischen Anweisungen führen den Schüler zu schönen Stellungen und Bewegungen; das tiefste Studium der besten Statuen und Gemälde wird ihn darin unterstützen, und Zeichnen und Malen sein natürliches Gefühl für Schönheit kräftigen, sein Geist aber kann und muß durch eine

*) Bei Besprechung dieses Abschnitts legen wir die vortreffliche Abhandlung zu Grunde: „Aesthetik der Damen- und Herren-Toilette" von H. Klemm jun. Dresden, Klemm's Verlagshandlung.

gewählte Lectüre gebildet werden. Besonders ist Zeichnen und Malen und das Studium der Farben dem weiblichen Geschlechte nothwendig, da dieses im Geschmacke der Kleidung dem männlichen als Muster dienen soll; denn das Weib mit seinem feinen Gefühle für alles Schickliche und Schöne ist von der Natur dazu bestimmt, im Gebiete der Anmuth und Schönheit zu herrschen.

Die Natur ist überall harmonisch, die größte Harmonie tritt uns aber in der menschlichen Gestalt entgegen. Es ist daher unsere Aufgabe, die Formen des menschlichen Körpers durch Kleidung und Putz nicht zu verunstalten, sondern sie zu ihrer vollständigen Geltung gelangen zu lassen. Wie die Anforderungen der Mode auch sein mögen, der fein Gebildete darf sich von Erfüllung dieser Aufgabe nicht lossagen. Er wird daher nie sclavisch der Mode folgen, sondern mit seinem Tact hier wegnehmen, dort hinzuthun und ganz besonders darauf achten müssen, was zu seiner Persönlichkeit, und in Betreff der Farben zu dem Teint seines Gesichtes, zu seinem Temperament paßt. Wiederum fällt hier dem Weibe eine weit schwierigere Aufgabe zu, als dem Manne; denn während das Weib durch verschiedene Mittel: Schnitt und Faltung des Kleides, Verzierungen, Bänder, Federn, Perlen und besonders durch die mannigfachsten Farben ihr Aussehen sehr verschönern kann, ist der Mann unseres Jahrhunderts auf eine einfachere, gleichsam ernste und gemessene Kleidung angewiesen, und in der Wahl der Farben sehr beschränkt.

„Durch die Farben des Gewandes", sagt Klemm in der angeführten Schrift, „kann nicht nur eine große Mannigfaltigkeit, ein hoher Reiz der Neuheit bewirkt werden, sondern auch der natürliche Ausdruck des ganzen Charakters der Person erhoben und in einem vervielfältigten Lichte dargestellt werden. Schon in den Farben allein liegt ein gewisser Ausdruck von Fröhlichkeit und Traurigkeit, von Lieblichkeit und Anmuth,

von sanfter Wehmuth und strengem Ernste. Welch ein erhöhter Ton von Fröhlichkeit und Aufheiterung geht von einem rosenfarbenen oder lichtgestreiften Gewande in die Gesichtsbildung über, während ein himmelblaues diesen Ton schon mehr zum sanft Wehmüthigen oder zu einer stillen Zufriedenheit herabstimmt. Ein einfarbiges hellgrünes Gewand, dazu ein lichtrothes Band um den fliegenden Schmuck der Haare gewunden, giebt einer jungen Schönen ein feierliches, jugendlich erhöhtes Ansehen, so wie eine violette Kleidung dieses Ansehen schon mehr mildert. Ein schwarzes Gewand hat stets den Ausdruck des Ernstes, der stillen, in sich gekehrten Betrachtung. Wie unnatürlich erscheint es daher, wenn sich eine Dame in einem solchen Gewande übermüthiger Fröhlichkeit überläßt, wo nur ruhiger, besonnener Anstand, nur zärtliche, innige Wehmuth oder gar Trauer auf dem Gesichte herrschen sollte."

„Roth giebt dem blassen Teint unstreitig ein frischeres Aussehen, als Grau, Grasgrün oder Gelb, während Weiß und Hellgrau die zu rothe Gesichtsfarbe angenehm herabstimmen; ein dunkler Anzug, oder Weiß mit Schwarz verbunden, kleidet bei schönem, blühendem Teint und erhöht wesentlich die Schönheit des Gesichts; dagegen vertragen sich mit einem frischen Teint nicht gelbe und violette Nüancen, mit einem bräunlichen oder gelblichen Gesicht nicht Gelb, Weiß, Grau und Braun, wohl aber Schwarz, Roth und in dritter Linie Blau, während ein weißer oder grauer Teint besonders gelbe Farben nicht verträgt, aber auch nicht durch Weiß oder Hellgrau noch mehr hervorgehoben werden sollte."

In Betreff der Mode spricht sich Klemm wie folgt aus:

„Junge Damen von gutem Geschmack werden auffallende und häßliche Moden nur äußerst mäßig nachahmen, und stets so weit zurückbleiben, als sie ohne Schein von Sonderbarkeiten zurückbleiben können; sie werden so spät damit anfangen und so früh damit aufhören, wie es nur irgend möglich ist. Aber nicht darum, weil sie ihren Anzug vernachlässigen, sondern weil sie wählerisch und klug sind, und weil sie nicht etwa auffallen, sondern vielmehr gefallen wollen. — Unabhängig von aller Mode, bemüht sich die Dame von gutem Geschmack zu beobachten, was sie kleidet oder nicht kleidet, was zusammenpaßt oder nicht paßt, welchen Charakter diese oder jene Art sich anzuziehen ausdrückt; sie lernt mit Wenigem in ihrem Anzuge abwechseln, die einzelnen Theile desselben auf mancherlei Art, doch immer harmonisch zusammen-

setzen; sie sucht sich einen gewissen Tact dafür zu erwerben, wie man immer bei jeder Art von Anzug die Mittelstraße zwischen dem Allzufreien und Allzusteifen, zwischen dem Nonnenartigen, Prüden, Unnatürlichen und dem Unjungfräulichen, Koketten und Entblößten hält."

a) Die weibliche Bekleidung.

Wir sagten, die größte Harmonie tritt uns in der menschlichen Gestalt entgegen, hier ist: Ebenmaß, Ordnung, Verhältniß, lebendige Mannigfaltigkeit, vollkommene Harmonie aller einzelnen Theile zu einem Ganzen. Der Putz, der Schmuck, dessen das Weib sich bedient, kann und darf keine andere Bestimmung haben, als den einen oder den andern Theil des Körpers zu unterstützen oder angenehmer zu machen, und nie darf er die Leichtigkeit der Gewandung, der ganzen Erscheinung beeinträchtigen. Das Weib soll das Sinnbild der schönen Einfachheit sein; ein geschmackvoller, nicht überladener Schmuck erhöht nur noch den Reiz dieser Einfachheit, dahingegen ein erkünstelter, erzwungener, gleichsam nur angehängter, auffallend hervorstechender Putz und Schmuck wohl Aufmerksamkeit erregen kann, die aber nicht der Lieblichkeit der Gestalt, sondern dem Preise oder dem Verfertiger des Schmuckes gilt.

Die größte Kunst in Anordnung des Schmuckes wie der Toilette überhaupt besteht bei dem weiblichen Geschlechte darin, die Person damit in die möglichste Harmonie zu setzen. Es würde ein großer Fehler sein und die Dame würde ihren Zweck ganz verfehlen, wenn z. B. eine kleine, liebliche Gestalt einen zwangvollen und mühsam angeordneten Putz tragen wollte, während es ein leichter, gleichsam improvisirter sein muß. Dahingegen gestattet eine große, majestätische Gestalt weit eher einen schweren, mit mehr Mühe geordneten Putz. In Betreff der Toilette muß alle Eigen-

liebe und Eitelkeit so weit verschwinden, daß Jeder zu der Ueberzeugung kommt: so oder so hat die Natur ihn geschaffen, und nur dies oder dies paßt zu seinem Gesicht, zu seiner Gestalt. Denn die Aufgabe des Putzes besteht und darf nur bestehen in der Erhöhung der natürlichen Reize, und dies kann sowohl durch Farben als durch Formen der Kleidung, des Putzes bewirkt werden. Ueber die Farben haben wir Klemm sprechen lassen, hören wir auch, was er über die Formen sagt:

„Leichtsinn und Ernst, guter und schlechter Geschmack kündigen sich schon in der Form der Bekleidungsstücke an."

„Ein Gewand ohne Verhältniß zu dem Bau und der Gestalt des Körpers verräth einen geschmacklosen, nachlässigen Charakter, wogegen der Zuschnitt allein, wenn er dem Wuchse, dem Alter und dem Stande angemessen ist, immer etwas Leichtes und Sorgfältiges zu erkennen giebt, und selbst bejahrtere Personen verjüngt und ziert. Darum muß uns ein aufgesteifter Frauenrock, ein zu reicher, dicker Stoff, überhaupt jede steife Prachtkleidung, jedes Gewand, dem es an abwechselndem Faltenwurfe mangelt, in hohem Grade mißfallen. Es ist leicht zu begreifen, daß nicht jeder Schmuck zu jedem Gesichte, auch nicht einerlei Zuschnitt für Alle paßt, sowie für eine und dieselbe Person ja auch nicht immer dieselbe Farbe angemessen und vortheilhaft ist. Eine Dame von hervorragendem Charakter und hoher Schönheit, an deren graziösem Körper alle Verhältnisse und Umrisse ausgezeichnet sind, wo jede Stellung edel, jede Haltung von Grazie und Anmuth ist, hat nicht nöthig, auf Kleinigkeiten und Nebensachen ihres Schmuckes allzusorgsam und ängstlich zu sehen. Dagegen bedarf eine weibliche Schönheit, die wir niedlich und zierlich nennen, schon mehr Ausschmückung, mehr Verfeinerung und Fleiß im Anzuge, um die in ihrer Gestalt liegende Kraft mehr zu heben. Sie muß schon auf das Angenehme und Erhöhende der Farben, auf die sanfte Wechselung der Falten, auf den Zuschnitt der Kleidung mehr Aufmerksamkeit wenden, weil ihr jene große Kraft der mehr entwickelten Schönheit mangelt, die gleich beim ersten Anblick ergreift."

Ein großer Fehler des weiblichen Geschlechtes besteht darin, bei der Toilette alle Aufmerksamkeit auf die Ausschmückung des Gesichts und der zunächst herumliegenden

Theile zu verwenden, während der übrige Theil des Körpers nur nebenher geht. Das Gesicht, der Kopf, bilden allerdings denjenigen Theil, auf den das Auge des Beschauers zuerst fällt, allein niemals darf die Ausschmückung dieses Theiles die Harmonie der ganzen Gestalt zerstören. Vor Allem muß der Dame stets eine bestimmte Hauptvorstellung von dem Ganzen vorschweben, zu dem jeder einzelne Theil nach seiner Lage und Beschaffenheit beitragen muß. „Ein schönes Gesicht erhält nur von der Schönheit der ganzen Person die volle Kraft des Reizes."

Hieraus ergiebt sich klar, daß es weit schwieriger ist, in die Bekleidung Harmonie zu bringen, als Pracht. Die Wahl eines Anzuges muß sich stets nach den Verhältnissen richten. Die Wirthin bekundet durch das einfache Kleid, daß sie selbst zu unserem Dienste bereit sei; ein kostbarer Putz würde uns in ihrer Nähe nicht heimisch werden lassen. Am Krankenbette der Freundin erscheinen wir viel passender im Hauskleide, als im eleganten Promenaden-Anzuge; in einer freundlichen Gesellschaft dürfen wir schon mehr Sorgfalt auf unsern Anzug verwenden, im wirklichen Putz aber erst bei feierlichen Festen, auf Bällen, im Theater, in Concerten u. s. w. erscheinen; ja, hier wäre das Erscheinen im gewöhnlichen Anzuge eine offenbare Verletzung des Anstandes und eine Beleidigung der Gesellschaft.

Bei allen religiösen Feierlichkeiten, wie in der Kirche überhaupt, sei unser Anzug einfach, ernst und bescheiden: wir müssen Alles, was eigentlicher Putz ist, vermeiden, wollen wir nicht den Vorwurf auf uns laden, wir schmückten uns für die Besucher der Kirche. Eine Dame in Trauer, deren Kleidung von großer Kunst und Mühe Zeugniß ablegt, wird unsere Theilnahme nicht erregen. Auf der Promenade, wie in allen Zirkeln, welche mit dieser einerlei Zweck haben, erscheine man in einem Anzuge, welcher die Mitte zwischen

dem Hauskleide und dem hohen Putze hält, also Zeugniß von großer Sorgfalt und gewissem Putze giebt, und entferne alles Steife und Gezwungene.

Aber auch die verschiedenen Altersstufen bedingen verschiedene Kleidung. Das junge, eben in den Ehestand getretene Weibchen wird die Kleidung, welche ihm als Mädchen so reizend stand, schon modificiren müssen, will sie den Eindruck einer liebenswürdigen Frau auf uns machen. Aus dieser Kleidung darf immerhin noch die Absicht, die körperliche Schönheit zur Geltung zu bringen, hervorleuchten, niemals aber, Aufmerksamkeit zu erregen. Mit den zunehmenden Jahren müssen Farben und Formen bescheidener werden; es ist Nichts lächerlicher, als wenn eine ältere Dame in Kleidung und Benehmen die Jugend repräsentiren will. Jede Altersstufe hat ihre verschiedenen angenehmen und lieblichen Formen und Farben, die Aufgabe des weiblichen Geschlechtes besteht eben darin, das Passende zu finden, und sich zu gestehen, daß es Zeit sei, dieses zu wählen. Versäumt eine Schöne dies, so wird sie niemals erreichen, was sie erreichen will.

Auf die Ausschmückung des Kopfes wurde bei allen Völkern und zu allen Zeiten große Sorgfalt verwendet, und besonders bei dem weiblichen Geschlechte, dem gerade darin eine große Abwechselung zu Gebote steht. Doch darf man sich von einer Mode nie so weit hinreißen lassen, daß man sie, ohne zu beachten, ob sie zum Gesichte paßt oder nicht, blos weil sie die Mode ist, adoptire.

Die Hauptaufgabe beim weiblichen Kopfputz ist, die Mode mit der natürlichen Form des Gesichtes in Einklang zu bringen.

„Das längliche Gesicht", sagt Klemm, „erfordert glattes Haar über der Stirn, auf beiden Seiten in dickeren Locken herabwallend. Dagegen wird bei einem rundlichen Gesichte oberhalb der Stirn eine

kleine Haarerhöhung in beliebiger Form emporsteigen, die Ohren aber ganz unbedeckt lassen. Ein kurzes breites Gesicht gewinnt durch mehr zurückgestrichenes Haar, aber auch durch sogenannte Schlangenlocken, denn beides trägt dazu bei, das Gesicht weniger kurz und breit erscheinen zu lassen; ebenso ist es rathsam, das Haar auf der Stirn zurückgestrichen zu tragen, wenn der Haarwuchs etwas zu tief auf die Stirn tritt und letztere zu gedrückt erscheinen läßt. Ein längliches Gesicht erscheint noch länger, also noch widriger, wenn das Haar oberhalb der Stirn zugespitzt oder aufgethürmt ist, ein breites Gesicht hingegen kann dadurch nur gewinnen. Aufmerksamkeit auf fremden Kopfschmuck, unbefangenes Beobachten und Zergliedern der einzelnen Theile dieses Putzes an geistreichen und geschmackvollen Damen, und dann sorgsame Prüfung des eigenen vor dem Spiegel, das ist die praktische Schule, worin Damen bald die sichtbarsten Fortschritte in der Kunst der schönen Toilette machen können. Haben sie dann einmal durch oft wiederholte Versuche eine dem Gesicht entsprechende Tracht der Haare aufgefunden, so mögen sie solche als wahres Verschönerungsmittel auch werth halten, und nicht blos um der Mode willen sofort wieder mit einer andern, vielleicht weit weniger günstigen vertauschen. — Was eine Person und ihre Gestalt wahrhaft verschönert, das sollte sie überhaupt als ihre eigenthümliche Mode betrachten, die nicht leicht an ihr veraltet, und die daher auch immer nur in Kleinigkeiten verändert, im Wesentlichen aber beibehalten werden sollte."

Eine unerläßliche Bedingung des Kopfputzes ist Leichtigkeit und Bewegung, mit Vermeidung alles Prahlenden. Bänder und Schleifen müssen leicht und flatternd sein. Wählt eine Dame Federn zur Ausschmückung des Kopfes, so dürfen diese niemals gesteift sein, sondern müssen leicht und ungezwungen am Haupte schwanken. Man vermeide Bänder und Juwelen oder Metall und Federn zusammenzustellen, so wie auch an langen Schleiern Federn anzubringen. Sollen Putznadeln und Kämme für das Haar nicht als Flitterstaat betrachtet werden, so müssen sie stets echt, oder durch Bänder, Schleier und Locken verdeckt sein. Schreiende Farben des Kopfputzes suche man durch passende Anordnung des Haares von dem Gesicht zu ent-

fernen, wenn letzteres nicht beeinträchtigt werden soll. Was die Form der Damenhüte anbelangt, so ist darüber wohl kein Zweifel, daß die leichte, runde Form, welche den ganzen Umriß des Kopfes sehen läßt, der übertriebenen, aufgeblasenen Form vorzuziehen ist.

b) Die männliche Bekleidung.

Gestattet die Mode unseres Jahrhunderts dem Manne auch nicht solche Variationen in seiner Kleidung und seinem Schmucke, wie den Damen, so darf er doch nicht weniger vorsichtig in der Wahl der Stoffe, Farben und Formen sein. Was den männlichen Körper als solchen anbelangt, so ist wohl darüber kein Zweifel, daß dieselbe Sorgfalt auf Reinlichkeit und Sauberkeit verwendet werden muß, die der weibliche Körper erfordert; vor Allem aber sind es die Zähne, Nägel und Haare, denen die größte Aufmerksamkeit gewidmet werden muß. Besonders vernachlässigt finden wir häufig Zähne und Nägel. Wie ist es möglich, daß sonst gebildete und gut gekleidete Männer dies so häufig ganz übersehen können, daß ganze Spuren von Weinstein an ihren Zähnen sie nicht an die Nothwendigkeit erinnern, denselben zu entfernen! Viele haben die lächerliche Ansicht, daß eine sorgfältige Pflege der Zähne und Nägel sie in den Ruf der weibischen Eitelkeit bringe. An diese verschwenden wir kein Wort.

Die Zähne müssen früh und Abends, überhaupt nach jeder Mahlzeit mit lauwarmem Wasser ausgespült und mit einer nicht allzuharten Bürste gereinigt werden. Nur am Morgen hat man nöthig, etwas Zahnpulver dabei zu verwenden. Man fahre aber bei dem Bürsten nicht blos von einer Seite des Mundes nach der andern, sondern auch und hauptsächlich von unten nach oben und umgekehrt, also

über die Länge der Zähne, weil nur dadurch die Bürste zwischen die Zähne gehen, und Alles entfernen kann. Aber auch die innere Seite, wie die Krone der Zähne bürste man fleißig. Ein guter Zahn ist ein unschätzbares Gut, und wenn die Zahnarztkunde auch Riesenfortschritte in Bezug auf künstliche Zähne gemacht hat, so wird uns doch Jeder beipflichten, wenn wir den gesunden Zahn dem künstlichen vorziehen. Es herrschen hier und da noch Zweifel darüber, welche Art von Zahnpulver und ob man überhaupt irgend eines nehmen solle. Wir lassen deshalb hier die Ansicht eines renommirten Zahnarztes folgen:

„Noch sehr häufig hält man gepulverte Holzkohle für ein gutes Zahnpulver und doch ist dies eines der allerunzweckmäßigsten Mittel, weil es schneidend für das Email und zu reizend auf das Zahnfleisch wirkt, welches noch überdies durch, zwischen Zahnfleisch und Zahn sich festsetzende, Partikelchen bläulich gefärbt wird, was bei längerem Gebrauch nach fünfzehn Jahren noch sichtbar ist. Man vermeide deshalb alle schwarzen und dunkelgefärbten Zahnpulver, weil dieselben immer Kohle enthalten."

„Will man aber ein zweckmäßiges Zahnpulver, das zugleich eine schöne Farbe, angenehmen Geruch und Geschmack enthält, so füge ich hier ein Recept bei, das in jeder Apotheke zusammengesetzt werden kann.

Wesentlich sind:	Ganz fein gepulverter Bimsstein	1	Drachme.
	Geschlemmte Kreide	2	Unzen.
	Pulverisirte Veilchenwurzel . . .	1	Unze.
Für Farbe:	Armenische Kreide	2	Drachmen.
Für Geschmack und gleichzeitige Erregung des Speichels:	Weißer Zucker .	1	Unze.
Geruch:	Rosen-, Zimmt- oder irgend ein anderes ätherisches Oel	10—20	Tropfen.

Es ist wohlgemischt in einer Schachtel aufzubewahren, und alle Morgen zu gebrauchen."

Die Nägel dürfen nicht zu kurz geschnitten werden, aber noch weit weniger, wie bei den Chinesen, ½ cm lang über die Finger hinausstehen; die Nagelwurzelhaut muß sorgfältig während des Waschens zurückgestoßen werden, damit

der Nagel frei von Hautfasern ist, und der Schmutz unter dem Nagel muß vermittelst einer Nagelbürste entfernt werden.

Nicht mindere Sorgfalt verlangt die Pflege der Haare. Ein bloßes Kämmen genügt nicht. Trockenes Haar muß durch Oel (und zwar durch reines Mandelöl) geschmeidig gemacht, feuchtes hingegen durch lauwarme Seifenbäder mit Bürsten des Fettes entkleidet werden. Das Brennen der Haare schadet sehr, weit weniger das Wickeln. Um das Ausfallen der Haare zu verhüten, wasche man den Kopf von Zeit zu Zeit mit reinem Kornbranntwein. Wer starkes Haar hat, trage dasselbe erhaben und durch Wickeln in Locken, wer weiches hat, wird weit besser thun, es glatt zu tragen. Die länglich runde Form des Kopfes ist die schönste, der Schnitt der Haare muß demnach so eingerichtet werden, daß das lange Gesicht sich rundet, das runde sich verlängert.

Nächst Zähnen, Nägeln und Haaren ist es besonders die Fuß- und Kopfbekleidung, welche den feinen Mann kennzeichnet.

Eine plumpe Fußbekleidung, ein grober, schlecht geformter Hut verderben den schönsten Anzug. Man hat daher darauf zu achten, daß die Fußbekleidung, ohne den Fuß zusammenzupressen, gut anliegt und von weichem Leder gemacht ist. Die Nägel an den Füßen schneide man sorgfältig ab, und zwar immer nach einem warmen Bade; auch schabe man an allen Stellen, wo die Haut sich zu verhärten beginnt, dieselbe ab und wasche die Füße mit reinem Kornbranntwein zur Kräftigung, so wie zur Verhütung von Hühneraugen.

Die Form des Hutes sei eine elegante und richte sich stets nach dem Gesichte. Langen, hageren Gesichtern steht ein niedriger Hut besser, als ein hoher, auch kleine Gesichter sehen unter hohen Hüten oder unter breiten Krämpen unvortheilhaft aus: bei vollen Gesichtern ist meist jede Form passend, die hohe besser, als die niedrige. Der Hut sitze nicht

zu nahe an den Augenbranen, aber noch weit weniger zu weit zurück. Letzteres wird allzuleicht lächerlich. — Mützen sind nur im Hause oder auf Reisen gestattet und gehören daher nicht zur Toilette des Mannes.

Nach Betrachtung der Theile und Gegenstände, welche hauptsächlich den feinen Mann charakterisiren, gehen wir zur allgemeinen Kleidung des Mannes über; vorher aber erwähnen wir noch:

Die Halsbekleidung muß sich stets darnach richten, ob der Hals lang, kurz, dick oder dünn ist. Im ersten Falle muß sie höher, im zweiten niedriger, im dritten dünner, im letzten dicker sein.

Wir haben bereits gesagt, daß der Mann gleichfalls Stoff, Farbe und Form zu berücksichtigen habe, welches zusammengenommen der Individualität, dem Alter und den Verhältnissen angemessen sein muß. Bei dem Manne von Bildung entscheidet nur der Zweck, Schmuck und Putz sind von gänzlich untergeordneter Bedeutung. Alles Ueberladene ist durchaus zu verbannen, doch ist damit nicht gesagt, daß der Mann weniger nöthig habe, der Mode zu huldigen; aber „die Mode", sagt Klemm, „gleicht einer Polonaise. Während die letzten Paare noch die Tour des ersten Paares machen, hat dieses schon wieder mit einer neuen gewechselt. Der heutige Ballanzug ist, streng genommen, schon morgen nicht mehr Mode. Daher muß Vernunft und guter Geschmack stets die Richtschnur sein: d. h. ein Jeder muß sich die Mode anpassen. Leute von gutem Ton nehmen von der Mode bald etwas weg, bald setzen sie hinzu; sie machen genau genommen die Mode nie eigentlich mit, sondern machen sie selbst: und so entstehen Nüancen und neue Moden. Es giebt Personen, welche sich mit wenig Mitteln immer geschmackvoll kleiden; hingegen giebt es Andere, welche bei vielem Aufwande und bei einer sehr zahlreichen und

kostbaren, auch modischen Garderobe doch schlecht gekleidet sind. Den letzteren fehlt die Kunst, das Passende zu wählen und sich anzueignen. Ein modischer Rock ohne Geschmack und Wahl ist oft nur eine Affenjacke".

Der Mann von gutem Geschmack wählt einfache Farben und vermeidet alle grellen Zusammensetzungen; eine kostbare aber nicht überladene Busennadel, ein, höchstens zwei gediegene Ringe sind sein Schmuck. Vor Allem ist seine weiße Wäsche ein Zeichen von gutem Geschmack und Reinlichkeit.

So viel über die Kleidung des Mannes im Allgemeinen. Wir fahren jetzt in Betrachtung der einzelnen Theile fort.

Ein unvortheilhafteres, geschmackloseres Kleidungsstück, als der männliche Frack ist, kann es wohl nicht geben, und doch ist er für unsere ceremonielle Kleidung unerläßlich. Die Form des Frackes richtet sich fortwährend nach der herrschenden Mode und kann nur in Wenigem von derselben abweichen. Ein jeder Frack muß um Hals und Schulter gut schließen und, ohne herumzuhängen, der Brust den nöthigen Spielraum geben, die Taille darf nicht zu lang, die Aermel dürfen nicht zu weit sein. Die Farbe des Frackes ist bei Festlichkeiten Schwarz; bei Spaziergängen, Morgenvisiten u. s. w. kann sie Braun oder Blau sein. Trägt man einen hellen Frack, was nur im Sommer und von der Jugend geschieht, so müssen die Unterkleider, Weste und Beinkleider, noch heller sein. Zum schwarzen Frack gehört ein schwarzes Beinkleid, ebensolche Weste und Hut; trägt man den schwarzen Frack nicht bei Festlichkeiten, so kann helles Beinkleid, Weste und ebensolcher Hut dazu genommen werden. Zum Rock werden ziemlich alle Farben genommen; beim Mantel sind dunkle Farben immer geschmackvoller und ökonomischer.

Bei den Westen sind die einfarbigen Stoffe den vielfarbigen vorzuziehen; ob zum schwarzen Frack weiße oder schwarze Weste genommen wird, hängt von der herrschenden Mode ab. Die Beinkleider unterliegen gleichfalls dem fortwährenden Wechsel der Mode; nicht zu weit und nicht zu eng wird auch hier am Besten sein. Bei diesem Kleidungsstück hat man stets darauf zu achten, daß, wenn es farbig ist, es heller als der Rock sein muß. — Von der Fußbekleidung haben wir bereits gesprochen; wir haben hier noch hinzuzufügen, daß, obgleich auch hier die Mode häufig ändert, man stets am besten thut, der Form des natürlichen Fußes treu zu bleiben. Nur da, wo die natürliche Form zu plump ausfallen würde, ist es Sache des Schuhmachers, nachzuhelfen.

Feine Hemden, Hals- und Taschentücher sind ein Zeichen der Eleganz, und wird man durch Befolgung dieser Regeln am wenigsten den Vorwurf der Verschwendung auf sich laden.

Die Handschuhe müssen von feinem Leder sein und gut sitzen: weiß muß beim Festkleid, hellbraun, gelblich, aschgrau kann beim Alltagsanzug genommen werden. Hellgrün und hellblau ist geschmacklos. Wie bei den Beinkleidern hat man auch hier darauf zu achten, daß die Handschuhe heller sein müssen, als der Rock. Aschfarbige und rehfarbige passen ziemlich zu jeder dunklen Rockfarbe; schwarze oder dunkle Handschuhe dürfen nie zu einem hellen Anzuge genommen werden. Lorgnetten trage man nur, wenn man ihrer wirklich bedarf. Die Einfassung muß von Gold oder Silber sein. Der Mann von Bildung wird die Lorgnette nur an die Augen bringen, wenn er sie wirklich nöthig hat; ein fortwährendes Fixiren ist geckenhaft. Uhrketten müssen stets echt sein; kann man solche nicht haben, so trage man die Uhr lieber an einem einfachen schwarzen Bändchen. Die

Brieftasche belade man nicht mit unnöthigen Gegenständen; Papiergeld, Billets und Wechsel ist Alles, was man darin verbirgt. Ein kleines Notizbüchelchen mit Spiegel und ein Kämmchen sind unerläßliche Dinge für den ordnungsliebenden Mann.

„Bei der Wahl und Zusammenstellung der Farben", sagt Klemm, „mag der Mann sein Gesicht, Haar und Figur wohl berücksichtigen. Schwarz, Braun, Dunkelblau und Stahlgrün passen zu jedem Gesichte; Hellblau, Hellgrau, Rehfarbe und ähnliche nur zu lebhaftem, frischem Gesicht und brünetten Haaren."

Alles bis jetzt Gesagte findet eben so auf die Kleidung des dramatischen Darstellers seine Anwendung wie auf die des Privatmannes; doch müssen wir für Ersteren noch einige Bemerkungen hinzufügen.

Ist Reinlichkeit, Sauberkeit und gute Form der Kleidung überhaupt Bedingung des gebildeten Menschen, so ist der Schauspieler doppelt an diese Bedingung gebunden; nicht, weil Tausende von Augen auf ihn sehen, sondern weil er als Muster dastehen soll, weil das Theater die Schule der Bildung und feinen Lebensart sein soll, und ein Vergehen dagegen viel strenger geahndet zu werden verdient. Vor Allem hat der Schauspieler zu vermeiden, in der Kleidung, in welcher das Publicum ihn auf der Straße zu sehen gewohnt ist, die Bühne zu betreten. Es macht einen widerlichen Eindruck, wenn wir uns einen Herrn so und so denken, und es tritt uns die Persönlichkeit des Schauspielers so und so entgegen. Wenn das Publicum auch nicht so getäuscht werden soll, nicht zu wissen, daß der Schauspieler Herr N. diese oder diese Rolle spiele, so darf es doch unter keiner Bedingung durch die Straßengarderobe des Schauspielers an Diesen erinnert werden. Hiermit soll aber keineswegs gesagt sein, daß der Schauspieler kein Stück seiner Straßengarderobe auf der Bühne anlegen dürfe; es soll nur darauf aufmerk

sam gemacht werden, daß nicht die vollständige Straßengarderobe, die an sich ein bestimmtes Ganzes bildet, vor den Augen des Publicums, welches einen anderen Charakter als den des Schauspielers vor sich sehen muß, erscheinen darf.

Was die nicht moderne Kleidung betrifft, die man in der Bühnensprache mit dem Worte „Costüm" bezeichnet, so richtet diese sich streng nach der Zeit, in welcher die handelnden Personen lebten; und wenn wir auch bereits da angekommen sind, die historischen Costüme getreu wiederzugeben, so möchten wir doch vor allzustrenger Geschichtstreue warnen, das heißt, wir möchten dem Schauspieler rathen, nur so weit das Geschichtliche des Costüms anzuwenden, als Anstand und Sitte, wie das Gesetz der Schönheit es erlauben.

„Das wahrhaft Häßliche eines Costüms darf gemäßigt werden, denn alles Historische ist in der Kunst nur Mittel, nicht Zweck."
(Seckendorf.)

Damen haben sich mit ihren Colleginnen zu besprechen über die Wahl der Farben, damit nicht zwei, drei Personen in gleicher Farbe erscheinen, wenn es nicht durchaus Bedingung ist. Auch ist darauf zu achten, daß man für Charaktere, deren Grundzug Bequemlichkeit ist, nicht neue Costüme, die stets steif sind, wähle, eben so wenig für das Alter, so wie für Knauserei und Geiz u. s. w.

c) Zusammenstellung der Farben.

Schließlich lassen wir noch Einiges über die Farben und deren Zusammenstellung folgen, welches wir dem Klemm'schen Werke wörtlich entnehmen:

„Man unterscheidet die Farben allgemein in primäre oder reine Grundfarben: Gelb, Roth und Blau; secundäre, welche sich durch zwei primäre bilden: Orange aus Gelb und Roth, Grün aus Gelb

und Blau, Purpur aus Roth und Blau; endlich tertiäre, deren es ebenfalls drei giebt, und welche stets aus der Zusammensetzung von zwei secundären entstehen, wobei die eine vorherrscht: Citronengelb aus Grün und Orange; Rothbraun aus Orange und Purpur; endlich Olivengrün durch Mischung von Purpur und Grün. — Außerdem hat man noch halbneutrale Farben: Braun, Maronenfarbe (wie die Farbe der italienischen Kastanie) und Grau, und endlich neutrale: Weiß und Schwarz."

„Je weniger Farben in einem und demselben Anzuge, desto geschmackvoller ist er. Weiß und Schwarz sind immer das Beste und Nobelste für die Bekleidung, sowohl einzeln, wie in ihrer Vereinigung."

„Für blasse Gesichter sind namentlich Gelb, Hellblau und Blaßblau, Violett und Hellgrau zu vermeiden, und ein bräunlich gelber Teint tritt bei beiden Geschlechtern stets unvortheilhaft durch eine weiße, gelbe, lichtgraue, überhaupt hellfarbige blasse Umgebung hervor. Hier müssen dunkle gesättigte Farben gewählt werden. Schwarz, Dunkel- oder Stahlgrün, Dunkelblau, Ponceau, Dunkelgrau und Braun, durch die Leibwäsche mit Weiß gemischt. Diese Farben passen fast zu jedem Gesicht, nur würde bei lebhaft rothem Teint das Ponceau, das lebhaftere Roth und Rothbraun zu vermeiden sein; wogegen hellgraue, rehfarbene und selbst hellgrüne, wie überhaupt lichtfarbige Kleider zu lebhaft frischen und brünetten Gesichtern meist gut stehen. Für brünette Damen stehen auch Gelb und Roth als Hutband wie als Kleidung gut. Blondinen dagegen sollten alle gelben Nüancen vermeiden, und sich dem zarten Grün, dem Rosa und Lila zuwenden, welche Farben wiederum den Brünetten weniger gut zu Gesicht stehen."

„Schwarz, Weiß, Himmelblau, Rosenroth und Paille sind die edelsten Farben und dann die mit ihnen zunächst verwandten. Contrastirend sind: Grün und Hellroth; Silberfarbe und Gelb; Schwarz und Braun; Violett und Gelb; Blau und Orange; Rosa und Hellgrün. Harmonirend sind: Schwarz und Blaßgelb; Himmelblau zu Weiß und Blaßgelb; Blau zu Weiß; sanftes Blau und mattes Rosenroth; Schwarz zu Weiß; zu Scharlachroth und Lila nur Weiß, Silberfarbe und mattes Paille; zu Dunkelbraun Weiß und Paille; ferner Ponceau oder auch Carmoisin und Blau; Meergrün und Gelb; Roth und Gold; Schwarz und Gold; sowie Schwarz, Roth und Gold; Gold und Silber; Silber und Blau; Roth, Braun und Lila; Gelb und Lila; Gelb, Braun, Schwarz und Roth); Grün und Roth; Braun, Gelb,

Roth, Blau und gebrochene graue und schwarze Töne; Gelb und Schwarz; Weiß und Gelb; Gelb, Weiß und Grau; Roth und Schwarz; Roth und Gelb; Lila, Blau und Roth; Weiß und Grün; Weiß und Rosa; Weiß und Gelb; kurz, Weiß zu allen Farben."

„Die Blondine muß zartere und ihrer Mischung nach mehr ineinanderfließende Farben wählen; die Brünette dagegen dunklere, abstechendere und von einander entfernte Farben, wie Hochroth und Braun, Hellgelb und Violett, Feuerfarbe und Schwarz. Weißzeug, Spitzen, Linnen, auch Seide muß niemals ins Bläuliche, sondern eher etwas ins Gelbliche spielen, wenn es mit der Fleischfarbe harmoniren soll. Spielt die Gesichtsfarbe ins Grünliche oder Graue, so ist Dunkelgrün oder Dunkelgrau anwendbar, noch vortheilhafter aber ist hier Schwarz."

„Die hellsten Farben müssen, so viel wie möglich, immer dem Kopfe und Gesichte am nächsten sein; grelle und abstechende müssen vertheilt und nicht in zu großen Massen angebracht werden. Daraus folgt, daß sie nicht zur Hauptfarbe des Putzes, sondern nur zur Decoration anzuwenden sind. Alle dunklen Farben müssen in der Bekleidung immer thunlichst weit hinab, und die lichten empor geordnet werden. Zu dunkler oder schwarzer Bekleidung dürfen niemals Schuhe von sehr heller Farbe, also nicht rothe, rosenrothe oder gelbe gewählt werden; dagegen sind hellfarbige Schuhe bei hellen Anzügen statthaft. — Ein ganz weißer Anzug, selbst in Bändern und Schleifen übereinstimmend, ist ungemein zart, verräth einen feinen, edlen Geschmack, und ist feierlich. Bei fröhlichen Festen ist ein Ausputz aus Rosa, Himmelblau, Blaßgrün oder durch leichte Blätter und Blumen eine angenehme Unterbrechung. Für Bejahrtere ist unstreitig Schwarz nicht nur das Passendste, sondern auch das Kleidsamste; außerdem Dunkelgrün, schönes Braun, Blau oder Grau, jenachdem es zum Teint paßt. Farben, welche zu Abendanzügen bestimmt sind, müssen beim Scheine des künstlichen Lichtes gewählt werden."

Siebente Abtheilung.

Anwendung der in diesem Buche aufgestellten Regeln für das bürgerliche Leben, den Salon und die Bühne.

Einleitung.

Der siebente Abschnitt unseres Buches hat sich die Aufgabe gestellt, die theilweise Anwendung der bis jetzt aufgestellten Regeln zu lehren; wir sagen: „*theilweise*“, denn die Anwendung *aller* Regeln würde ein *neues* Werk erfordern, welches den Umfang des vorliegenden bedeutend überschreiten dürfte. Wie wir bis jetzt in Allem nur die Grundregeln angegeben, und darin den Menschen vom Standpunkte der *ästhetischen Gymnastik* betrachtet haben, so wollen wir auch jetzt bei der Lehre der Anwendung nur die *Grundzüge* feststellen, indem wir den Menschen in seinen socialen Verhältnissen an uns vorübergehen lassen.

1. Was ist Anstand?

Wer unser Buch bis hierher aufmerksam studirt hat, dürfte wohl nicht in Zweifel sein über die Beantwortung

dieser Frage; und was ihm allenfalls noch fehlen sollte, wird dieser Abschnitt lehren; aber für den dramatischen Schüler dürfte es nicht ohne Interesse sein, das Wort „Anstand" etwas näher beleuchtet zu finden. Und wer dürfte darin wohl mehr als Autorität betrachtet werden, als unser Altmeister Iffland? Wir lassen ihn daher selbst reden:

„Unter dem Worte „Anstand" (sagt er in seinem Almanach für's Theater 1807. Berlin) denken viele Schauspieler nichts anderes, als ein überaus vornehmes Wesen. Dies meinen sie durch einen hochtragenden Kopf, bemessenen Schritt, nebst einem Umherschauen, welches nichts anderes erkennt, noch achtet, zu erreichen. Sie wählen daher leicht die hochgehendste, prächtigste Figur, die ihnen vorkommt, zum Ideal des Anstandes."

„Möchten sie sich lieber sagen — Anstand ist das Benehmen, was der Person, die vorgestellt werden soll, in der Lage, worin diese Person sich befindet, zukömmt und ansteht."

„Der Anstand des Fürsten, des Ministers, des Generals, des reichen Mannes, des Vaters, wenn jeder ein Mann von Bildung ist, kann mehr oder weniger in der Hauptsache derselbe sein. In einigen Nebensachen können Berufsgewohnheiten und Costüme die äußere Haltung ändern. Temperament, Charakter, Leidenschaft können auch Verschiedenheiten des Anstandes zur Nothwendigkeit machen. Diesen Unterricht kann der gewöhnliche Tanzmeister nicht geben. Das Genie, die Eigenthümlichkeit des Schauspielers muß ihn bestimmen."

„Wer nun nicht früh die gute Bildung für schöne Haltung bekommen hat, und sich gehemmt fühlt, späteren Unterricht sich ganz aneignen zu können, der suche mindestens die ersten Grundregeln zu fassen, und strebe dann, das Wohlanständige sich ganz eigen zu machen. Dies ist möglich, da das Gefällige von dem Gefühl für schöne Formen überhaupt bestimmt wird."

„Um darüber Mannigfaltigkeit der Ideen zu haben, ist es vortheilhaft, bedeutende Menschen in den Augenblicken zu sehen, wo sie vor der Welt repräsentiren müssen, oder in besonderen Gemüthslagen vermuthet werden können. Selbst wenn sie nicht die Gabe der äußeren Darstellung besitzen, ist doch über ihr Wesen in solchen Momenten die innere Bedeutung verbreitet, und aus der Art, wie sie das Ceremoniel üben, lernt man von diesem Vorgänger das Nöthige bestimmt und ohne unnöthigen Aufenthalt zu verrichten."

„Es steht nicht in Jedermanns Gewalt, sich den schönen Anstand zu verschaffen. Dies vermögen nur Wenige. Es ist indeß Mehreren gegeben, zum guten Anstand zu gelangen. Niemand aber kann sich entschuldigen, wenn der ehrbare Anstand fehlt."

„Eine ganz gewöhnliche Achtsamkeit kann es dahin bringen, dies zu erreichen. Nichts wirft mehr davon zurück, als Vernachlässigungen, die man sich im gewöhnlichen Lebensgange, und besonders jene, welche man sich zu Hause gestattet."

„Der Schauspieler muß sich zu allen Zeiten so nehmen und halten, als wenn das Parterre gegenwärtig wäre. Da man das bessere Benehmen um seiner selbst willen stets zu besitzen wünschen muß, so wird Niemand sagen, daß durch diese Achtsamkeit Zwang in das Leben gebracht werde. Auch ist es nur der üble Wille und die ganz entschiedene Trägheit, welche Einwendungen dieser Art machen."

2. Höflichkeit und Bescheidenheit.

„Höflichkeit ist Klugheit; folglich ist Unhöflichkeit Dummheit; sich mittelst ihrer unnöthiger und muthwilliger Weise Feinde machen, ist Raserei; wie wenn man sein Haus in Brand steckt. Denn Höflichkeit ist, wie Rechenpfennige, eine offenkundig falsche Münze: mit einer solchen sparsam zu sein, beweist Unverstand, hingegen Freigebigkeit mit ihr: Verstand."

Mit diesen Worten Meister Schopenhauer's wäre eigentlich der ganze Abschnitt erschöpft; doch der Zweck dieses Buches erfordert ein einigermaßen näheres Eingehen in die Sache.

„Höflich gegen Jedermann, er stehe über oder unter uns", ist ein allgemeiner Satz, der von Jedem, welcher Anspruch auf Bildung machen will, zum Hauptgrundsatz gemacht werden muß. Die meisten Menschen verdanken ihre Stellungen neben ihren persönlichen Verdiensten der Höflichkeit und Bescheidenheit, mit welcher sie den anderen Menschen nahen: denn daß Menschen auch durch originelle Grobheit ihr Glück gemacht, steht nur vereinzelt da, und kann nie maßgebend sein.

Unter Höflichkeit wollen wir nicht Kriecherei gegen Jeden verstanden wissen. Ein Jeder frage sich in allen Lebensverhältnissen (wenn er zweifelhaft über das Maß der Höflichkeit sein sollte), wie er wünscht, daß Andere ihm begegnen sollen, und der Zweifel wird sofort schwinden. Kommt die Höflichkeit und Bescheidenheit nicht aus dem tiefsten, innersten Wesen des Menschen, so schlägt ihre Wirkung ins Gegentheil um, denn Nichts ist abscheulicher, als zu bemerken, daß Jemand aus bestimmten Beweggründen höflich ist. Es ist unmöglich, bestimmte, erschöpfende Regeln zu geben: wer die innerste Absicht hat, höflich zu sein, wird auch die Regeln stets finden: allgemeine Winke aber lassen sich allerdings geben.

Der Höfliche wird jede Individualität von ihrem Standpunkte aus betrachten und sie als solche gelten lassen, er wird sie nehmen, wie sie ist, und nicht, wie sie sein sollte. Er wird nicht seine eigenen Ansichten Anderen gewaltsam aufdrängen wollen und wird sie nur als seine und nicht als allgemein giltige und unumstößliche hinstellen. Wird er nicht gefragt, so schweigt er; wird er gefragt, so sagt er ohne Schminke, aber in der schonendsten Weise seine Meinung. Diese Art wirkt viel mehr als die dominirende, und verletzt die Höflichkeit nicht im Geringsten. — Unhöflich ist es, Jemanden, ohne dringende Veranlassung, in seiner Rede zu unterbrechen oder ihn merken zu lassen, daß seine Erzählung nicht ganz bei dem Thatbestand bleibe. Ist die Abweichung unwesentlich, so schweigt man ganz; ist sie auffallend, so daß etwas Uebles daraus entstehen könnte, so bittet man um Entschuldigung, mit dem Bemerken, daß der Erzählende wohl nicht genau unterrichtet sei, und berichtigt nun in schonender Weise das Irrige. Ebenso darf uns, wenn Ehre und Name einer Person, die nicht anwesend ist, angegriffen werden, Höflichkeit niemals zum Schweigen bestimmen, sondern zur mannhaften Vertheidigung des mit

Unrecht Angegriffenen. Der Höfliche unterläßt niemals die gebührende Begrüßung, er wartet nicht ängstlich, ob der ihm Begegnende zuerst grüßt, er kommt ihm, wenn auch nicht gerade zuvor, so doch auf halbem Wege entgegen, unterläßt auch niemals auf einen Gruß, und wenn er auch von dem Niedrigsten kommt, zu danken. Unhöflich ist es, auf Fragen nicht die möglichste Auskunft zu geben; erlaubt Mangel an Zeit oder an Kenntniß der Sache nicht eine genaue Antwort, so muß die Entschuldigung deswegen erfolgen, aber niemals üble Laune oder Uebelwille zum Antworten sichtbar sein. — Ein Jeder kann sich einmal ein Vergehen gegen die Höflichkeit zu Schulden kommen lassen; unhöflich im höchsten Grade aber wäre es, dann nicht sofort um Entschuldigung zu bitten.

Viele Menschen richten ihre eigene Höflichkeit nach der Höflichkeit Anderer ein; dies ist durchaus falsch. Unsere Höflichkeit soll nicht von außen, sie soll von innen bestimmt werden, und es darf uns nicht veranlassen, weniger höflich zu sein, weil ein Anderer unhöflich ist. Unwürdig ist es für Jeden, seine innere Ueberzeugung aus Höflichkeit zu unterdrücken, blos zu dem Zwecke, einem Andern zu schmeicheln. Unhöflich ist es, Jemanden merken zu lassen, daß er geistig uns nicht gewachsen; ist Jener bei seiner Beschränktheit zugleich anmaßend, so vermeide man in Gesellschaft, in längere Gespräche mit ihm sich einzulassen; denn gewöhnlich beleidigt man durch ein Herauskehren der geistigen Ueberlegenheit mehr die Gesellschaft und den Wirth, als die Person selbst, gegen die man es thut.

Einen schüchternen, bescheidenen Menschen in Gesellschaft lächerlich zu machen, sich in Witzeleien über ihn zu ergehen, ist nicht blos unhöflich, ist erbärmlich; und oft hat ein solches Benehmen für das ganze Leben eines solchen Unglücklichen entscheidend gewirkt, indem bei ihm jede Spur von Selbstvertrauen verloren ging.

Mit der Höflichkeit muß sich die Bescheidenheit verbinden. Der Bescheidene soll sich wohl seines Werthes bewußt sein, aber diesen nicht zur Schau tragen oder andere, minder bedeutende Persönlichkeiten geringer achten.

Ein wirklich verdienstvoller, aber unbescheidener Mensch erniedrigt das Maß seiner Verdienste, während die Bescheidenheit solches erhöht. Die Bescheidenheit muß wie die Höflichkeit aus dem *Innern* kommen: ist sie nur eine angenommene, äußerliche, so kann sie leicht auf die Umgebung den Eindruck des Gegentheils, der *Arroganz*, machen. Ebenso aber ist vor einer *zu großen* Bescheidenheit zu warnen, die so weit geht, die *eigenen* Interessen gänzlich zu vergessen, ja sie zu vernachlässigen, entweder aus allzu großem Ehrgefühl, oder um einem Andern zu nützen.

Soviel im Allgemeinen über Höflichkeit, über die von innen dictirte (denn mit der Höflichkeit des *Diplomaten* haben wir es in unserem Buche nicht zu thun), und Bescheidenheit. Specielles werden wir im weiteren Verlauf dieser Abtheilung unter den einzelnen Abschnitten kennen lernen.

3. Das Benehmen auf der Straße und an öffentlichen Orten im Freien.

Der Mann von Bildung hängt auf der Straße nicht seinen Gedanken nach, er schreitet nicht, die Hände auf dem Rücken, das Auge vor sich auf dem Boden, trämmerisch vorwärts, bleibt auch nicht von Zeit zu Zeit stehen: er geht, nicht anmaßend, aber mit festem Tritte, den Blick geradeaus gerichtet, doch so, daß er Alles bemerken kann, was vor ihm und seinwärts von ihm geschieht, seinen Weg. Begegnet er Jemandem, der in gleichem Range mit ihm steht, so grüßt

er, zur Hälfte ausweichend; begegnet er einer Dame, so weicht er so weit aus, daß die Dame ohne irgend welche Belästigung ihren Weg fortsetzen kann; ist der Weg sehr schmal, so bleibt er stehen und läßt die Dame an sich vorüber gehen; auch überläßt er bei schlechtem Wetter im Ausweichen stets der Dame den besseren Weg. Der Gruß auf der Straße geschieht mindestens drei Schritte vor dem zu Grüßenden durch Abnehmen des Hutes und endet drei Schritte nach ihm (wie? haben wir unter: „Gruß" kennen lernen). Je nach dem Range Dessen, den man grüßt, wird das Abnehmen des Hutes früher oder später beginnen. Ein allzufrühes Abnehmen des Hutes ist kein Zeichen größerer Achtung, es fällt im Gegentheil ins Lächerliche. — Die Manier, vor jedem Bekannten stehen zu bleiben und ihn, ohne besondere Veranlassung, ins Gespräch zu verwickeln, ist nicht Sache eines gebildeten Mannes. In den meisten Fällen grüßt man im Vorübergehen, begegnet man aber einem Fürsten, so tritt man zur Seite, bleibt stehen und verweilt, das Haupt entblößend, bis derselbe vorüber ist. Fällt der Blick während des Gehens zufällig nach oben und bemerkt eine Persönlichkeit an einem Fenster, so grüßt man; geflissentlich aber nach rechts und links in die oberen Fenster blicken und jede Gelegenheit wahrnehmen, um grüßen zu können, gehört nicht zum feinen Ton.

Steht eine Gruppe auf der Straße sprechend, so wendet sich ein Jeder von dieser Gruppe vollständig nach der Seite, nach welcher gegrüßt werden soll; unterläßt man dies, bleibt man ruhig in seiner Stellung und grüßt gleichsam über die Schulter, so begeht man einen Verstoß gegen den Anstand. Geht man durch eine sich theilende größere Gruppe, und der Gruß soll beiden Theilen gelten, so nimmt man den Hut so lange, bis man vorbei ist, an die Seite des Schenkels.

Es giebt Leute, welche ein großes Gewicht darauf legen, begrüßt zu werden; man versäume daher nie, dies zu thun. Ebenso wenig unterlasse man, denselben Grad von Achtung, den der Grüßende blicken ließ, in den als Dank erwidernden Gruß zu legen; es zeugt von wenig Bildung, wenn wir einen höflichen Gruß oberflächlich oder wohl gar kalt erwidern.

Gehen wir in Begleitung Jemandes, der einen Vorübergehenden, uns aber Fremden, grüßt, so erfordert der Anstand, daß wir gleichfalls grüßen, ebenso, daß wir gleichfalls danken, wenn unsere Begleitung gegrüßt wird. Ist unsere Begleitung eine höhere Person, als wir selbst, so danken wir nicht, wenn sie gegrüßt wird, denn der Gruß gilt ihr allein.

Große Achtsamkeit muß das weibliche Geschlecht auf das Benehmen auf der Straße legen: was bei dem Manne als Ungezogenheit, als Mangel an Erziehung gelten kann, nimmt bei dem Weibe sehr leicht einen weit schlimmeren Charakter an. Darum vermeide sie jedes unnöthige Umherblicken, wenn sie über die Straße geht, unterlasse jedoch nicht aus Aengstlichkeit, den ihr gespendeten Gruß höflich durch eine Verbeugung (s. Révérence im Gehen) zu erwidern. Die Dame grüßt nie zuerst*), wird sie aber gegrüßt, so muß sie unter allen Umständen den Gruß erwidern. Die meisten Mütter glauben wunders wie gut sie ihre Töchter erzogen haben, wenn solche mit kleinen, zierlichen Schrittchen über die Straße gehen, weder links noch rechts blicken, um nicht zu oft einen Gruß erwidern zu müssen; ja, sie rathen ihnen sogar, nicht einen jeden Gruß zu erwidern, denn es sei unschicklich. In welchem Irrthum sind Jene befangen! Das Weib soll im Bewußtsein seines Werthes, im Bewußtsein, daß es in der

*) In Amerika jedoch grüßt die Dame stets zuerst. Sie giebt dadurch dem Herrn die Erlaubniß, zu grüßen.

Sittlichkeit als Muster gilt, frei und ungezwungen einherschreiten, in seinen Mienen, seiner Haltung darf nicht die geringste Aengstlichkeit und Verlegenheit zu bemerken sein; dann erst entgeht es dem, was es durch sein ängstliches Wesen zu vermeiden glaubte.

4. Das Benehmen gegen Damen.

Was wir über „Höflichkeit und Bescheidenheit" gesagt, verschärfe man, und man hat die Richtschnur für das Benehmen gegen Damen. Nur Weniges wollen wir noch hinzufügen.

So wie die Höflichkeit von innen dictirt sein muß, so darf auch das Benehmen gegen Damen nichts Aeußerliches, nichts Erzwungenes haben; eine kluge Frau unterscheidet sehr scharf das Erheuchelte vom Wahren. Durch gezierte Liebedienerei werden wir nie in der Achtung des Weibes steigen. Dahingegen ist eine würdige Zuvorkommenheit Bedingung.

Man läßt Damen stets und in allen Situationen den Vortritt: bei dem Ersteigen einer Treppe jedoch erfordert der Anstand, daß der Herr vor der Dame gehe, oben angekommen aber an der Seite der Treppe stehen bleibe, bis die Dame gleichfalls oben ist, und dann erst wieder seinen Platz an der Seite oder hinter der Dame einnehme.

Der Mann von Bildung und Tact bringt einer Dame gegenüber nie das Gespräch auf die reine Wissenschaft, Politik, Religion oder überhaupt auf ein Gebiet, auf welchem die Dame nicht sicher folgen könnte: beginnt die Dame selbst ein solches Gespräch, so verfährt er mit der größten Vorsicht und setzt es nur so weit fort, als die Dame Lust hat zu folgen, was er bei einiger Aufmerksamkeit sofort bemerkt.

Perfid aber ist es, Damen gegenüber eine Ueberlegenheit nach irgend welcher Richtung merken zu lassen. Mit Aeußerungen über Schönheit, Häßlichkeit oder Alter sei man in Gesellschaft von Damen sehr vorsichtig, nirgend verletzt man leichter als auf diesem Gebiet. Hat man Ursache und Gelegenheit, eine Dame vor der andern auszuzeichnen, so darf dies nie so weit gehen, daß die allgemeine Achtung gegen die andere verletzt wird. Dies verzeiht das Weib selten; auch setzt man diejenige, welche man auszeichnet, sehr leicht in Verlegenheit. In der Gesellschaft von Damen gehört der Mann überhaupt nie einer Persönlichkeit, sondern der Gesellschaft. Will oder glaubt er dies nicht beobachten zu können, so thut er besser, aus der Gesellschaft wegzubleiben.

Eine heitere Laune ist in Gesellschaft von Damen immer willkommen, nur darf diese niemals die Grenze des Erlaubten überschreiten, auch darf der Ton der Unterhaltung nicht zu laut und zu vertraulich werden. Setzt sich eine Dame auf ein Sopha und ladet zum Sitzen ein, macht aber nicht eine völlig unzweifelhafte Bewegung, daß der Herr gleichfalls auf dem Sopha Platz nehmen solle, so setzt der Herr einen Stuhl neben das Sopha und nimmt darauf Platz.

5. Das Benehmen in einer großen Gesellschaft.

Tritt der Herr in den Saal, so geht er unverzüglich zu der Dame des Hauses, macht dieser das erste, dem Herrn das zweite und dann erst den anderen Anwesenden das Compliment. Bei den letzteren erfordert der Anstand, daß man Personen von Rang zuerst begrüßt. Es bedarf wohl nur der Andeutung, daß diese Begrüßungen kurz sein müssen und in keiner Weise einen besondern Aufenthalt machen dürfen, besonders dem Festgeber gegenüber. Ist die Dame des Hauses nicht im ersten Zimmer, so geht der Ein

getretene mit leichter Verbeugung gegen die Anwesenden in das nächste Zimmer, die Hausfrau aufsuchend, um sie zu begrüßen; dann erst mischt er sich unter die Gesellschaft.

Es ist genau darauf zu achten, ob die Dame oder der Herr des Hauses beim Eintritt des Gastes im Gespräche mit anderen Gästen ist: in diesem Falle warte man eine schickliche Gelegenheit ab, ehe man sich naht, um das Gespräch nicht zu unterbrechen.

Besteht die Gesellschaft für den Gast aus viel fremden Elementen, so muß er sich durch einen Bekannten nach und nach dem Einen oder dem Andern vorstellen lassen: aus *einer* Bekanntschaft folgt die *andere*, und die Einleitung des Festes ist geschehen. Dem Grundsatze huldigend: in der Gesellschaft gehört *jeder Einzelne* der *ganzen Gesellschaft*, vermeide man auffallende Absonderungen, sei dies nun von dem Einzelnen oder von Mehreren. Es dürfen sich allerdings einzelne größere oder kleinere Gruppen bilden, nur darf dies nicht auf zu lange Dauer sein; sie müssen sich immer wieder lösen und die einzelnen Theile wieder mit anderen sich verbinden.

Werden in der Gesellschaft Vorträge von Künstlern von *Fach* gehalten, so wird der Laie gut thun, solches zu unterlassen: thut aber sonst *Jeder* sein Möglichstes, so darf Niemand, der die Fähigkeit hat die Gesellschaft irgendwie zu unterhalten, sich dem entziehen. Nur hüte sich Der, der Nichts zu produciren vermag, hervorzutreten.

Vor einer Ungezogenheit, die immer mehr überhand nimmt, ist hier besonders zu warnen: es ist dies der Mangel an Aufmerksamkeit, wenn der Eine oder der Andere irgend Etwas executirt. Die einzelnen Gespräche sind sofort einzustellen, und wenn man an der Production auch keinen Gefallen findet, darf man doch niemals ein Mißbehagen irgend welcher Art blicken lassen. Leider aber finden wir diese Ver-

letzung des Anstandes in den feinsten Cirkeln. Wie häufig begegnen wir folgender Unart: ein, zwei oder mehr Personen sind während einer Clavierpièce im eifrigsten Gespräch und ziehen sich mehr oder weniger den Unwillen der Gesellschaft und ganz besonders des Vortragenden zu; — mit einem Male (das Musikstück ist beendet) sieht und hört man sie aus Leibeskräften, und weit mehr als die aufmerksamsten Zuhörer, Beifall spenden. Mit Widerwillen nur kann man solche Personen betrachten. Sie zeigen, daß sie nur um *ihret*- und nicht der Gesellschaft willen da sind.

Bei Vorstellungen beobachte man genau, daß der Niedere dem Höheren, der Jüngere dem Aelteren, der Herr der Dame vorgestellt, also Namen und Stand der Ersteren immer zuerst genannt werden, und dann erst die Namen Derer, denen man vorstellt. Bei Personen von ausgezeichnetem Range, von denen man annehmen kann, daß sie allgemein bekannt sind, nennt man nur Namen und Stand des Vorzustellenden.

Nimmt man einer Dame ein Glas, eine Tasse oder irgend ein Gefäß, worin eine Erfrischung war, aus der Hand, so setze man dies nicht in eine beliebige Ecke, in welchem Falle es sehr leicht zerbrochen werden kann; man winke einem Diener und gebe es diesem; falls augenblicklich ein solcher nicht in der Nähe, halte man den Gegenstand bis zur Ankunft desselben in der Hand.

Ist man in einer Unterhaltung begriffen, und es gesellt sich noch Jemand dazu, so breche man das Gespräch nicht ab, sondern mache in kurzen Worten den Hinzugetretenen mit dem Inhalt des Gesprächs bekannt und fahre darin fort. Geheimnisse, die der Hinzutretende nicht hören darf, gehören nicht in die Gesellschaft.

Setzt man sich zu einer oder mehreren Personen, so macht man unmittelbar vor dem Niederlassen gegen diese eine leichte Verbeugung.

Die Musik ertönt, die Jugend eilt zum Tanz, das Alter und die Bequemlichkeit an den Spieltisch.

Die Polonaise, welche jeden Ball beginnt, wird von der Hausfrau oder der Festgeberin mit dem im höchsten Range stehenden oder mit dem ältesten Herrn eröffnet; diesem Paare schließen sich nach Alter und Rang die anderen an.

6. Das Benehmen auf einem Balle.

Das Benehmen auf einem Balle ist kein anderes, als das Benehmen in einer großen Gesellschaft und als das Benehmen gegen das weibliche Geschlecht im Allgemeinen. Es sind jedoch noch Einzelnheiten zu beobachten, die wir in kurzen Worten bezeichnen wollen.

1) Man tanze nie zwei Tänze hintereinander mit einer Dame.

2) Man vermeide, zu oft mit einer Dame zu tanzen.

3) Die Artigkeit verlangt, daß wir nicht immer nur mit Damen tanzen, die uns gefallen, sondern auch mit denen, die uns minder gefallen.

4) Will man eine Dame zum Tanze auffordern, so suche man nicht auffallend im Saale umher, gehe nicht an verschiedenen Damen vorbei mit der halben Miene des Engagiren-Wollens, sondern ersehe sich von dem Platze aus, auf dem man gerade steht, seine Tänzerin und gehe nun mit entschiedenen Schritten auf die Dame zu. Ein bis zwei Schritte (je nach dem Raume) vor der Dame erfolgt das Compliment (s. Révérence im Kommen) und die Anrede. Wird man von der Dame, welche bereits vergeben, abgewiesen, so tritt man einen Schritt zurück und entfernt sich mit einer Verbeugung (s. Révérence im Weggehen).

Sehr unhöflich ist es, wenn man, falls man abgewiesen worden, ohne Weiteres die daneben sitzende Dame engagirt, was dann etwa besagen will: „Weil ich Jene nicht haben kann, nehme ich dich“. Man kann eine Dame durch Nichts mehr verletzen, als dadurch. Lieber gehe man auf seinen Platz zurück und ersehe sich eine andere Dame zum Tanz, der man dann wie der Ersten naht. — Auch beweist es wenig Bildung, wenn der Herr, dem der Tanz von der Dame versagt wurde, ein Sichbeleidigtfühlen blicken läßt; ist die Dame schon engagirt, so hat er keinen Grund: will sie aus irgend einem andern Grunde nicht mit ihm tanzen, so hat sich die tanzsüchtige Dame schon selbst bestraft, indem sie wenigstens dieſen Tanz sitzen bleibt: denn keine Dame von Bildung wird, nachdem sie einem Tänzer für einen Tanz einen refus gegeben, diesen Tanz einem andern Herrn gewähren. Ist kein anderer Grund vorhanden, als daß die Dame schon engagirt war, so erfordert der Anstand, daß sie bei dem refus sich gleich die Hand des Herrn für den nächsten oder einen folgenden Tanz ausbittet. Ist die Dame zum Tanz bereit, so erhebt sie sich sofort, sowie die Einladung an sie ergangen; zu gleicher Zeit tritt der Herr mit einem Schritt an ihre linke Seite und empfängt auf seiner gefällig hinzu haltenden rechten Hand die Fingerspitzen der linken Hand der Dame, und mit gehobenem Arm (bis in die Mitte zwischen der ersten und zweiten Position der Arme) schreitet er mit ihr an den Ort, von wo aus der Tanz beginnen soll. Es ist unschicklich, die Dame gleich beim Engagement an den Arm zu nehmen: es setzt dies eine Vertraulichkeit voraus, welche man auf dem Balle (ausgenommen wenn es ein Familienball ist) niemals blicken lassen darf. Hat das Tänzerpaar schon auf dem Platze, wo das Engagement stattgefunden, den Tanz zu beginnen, so faßt selbstverständlich der Tänzer sofort, nachdem er die Hand der Dame erhalten, unter der

selben um ihre Taille (wie es Vierte Abth. § 8) 2) S. 198 vorgeschrieben) und beginnt.

5) Während des Tanzes vermeide man jede zu große Annäherung, jedes Auflegen des Kinns auf des Herrn oder der Dame Schulter (ein in unserer Zeit leider häufig vorkommender aber durchaus zu verdammender Anstandsfehler) und führe den Tanz überhaupt in der gesittetsten Weise zu Ende. Sowie der Tanz beendet ist, führt der Herr in derselben Weise, wie vor dem Beginne desselben, die Dame an ihren Platz. Zwei, drei Schritte vor dem Platze angekommen, wendet sich die Dame zu ihrem Tänzer, es erfolgt von Beiden eine leichte Verbeugung, welcher die Dame, nun die Hand loslassend, eine vollständige Révérence folgen läßt, indem der Herr die „Révérence beim Weggehen" ausführt.

6) Es ist durchaus unschicklich, während des Balles (außer bei Tafel) die Handschuhe auszuziehen, und diese erst unmittelbar vor, ja manchmal sogar noch *während* des Engagirens wieder anzuziehen. Der Mann von feiner Bildung führt auf jedem Balle zwei Paar Handschuhe bei sich und wechselt sofort, wenn die Nothwendigkeit eintritt; denn der Dame die Hand mit einem nicht ganz reinen Handschuh zu bieten, ist undelicat im höchsten Grade.

7) Auf einen Ball zu kommen und schon im Voraus für alle Tänze versagt zu sein, setzt eine Dame den Herren gegenüber in keine angenehme Situation: es schickt sich wohl für zwei, höchstens drei Tänze im Voraus engagirt zu sein, aber unschicklich ist es, wenn eine Dame gezwungen ist, jeden Herrn, der sie zu engagiren kommt, abzuweisen. Abgesehen davon, daß es für alle diese nicht angenehm sein kann, so setzt sich eine solche Dame auch leicht in den Ruf der Prüderie.

8) Auf einem Balle hat jedes Paar gleiches Recht: man dränge sich daher nicht ungebührend in den Vordergrund.

9) Bei Rundtänzen durch zu rasche Bewegung aus der Reihe der Tanzenden heraus und vorzutanzen, ist unschicklich.

10) Grundregel für den gebildeten Mann ist, ohne Weiteres den Arrangements der Festordner zu folgen.

11) Die größte Vorsicht hat ein Tänzer zu beobachten, wenn er während einer kurzen Pause einige Worte mit seiner Dame sprechen will. Schlägt er ein ernstes Thema an, so langweilt er; spricht er oberflächlich, so macht er den Eindruck eines seichten Menschen. Er überlege daher wohl, mit wem er tanzt, und was er möglicher Weise sagen kann.

Alles, was wir bis jetzt über den Ball gesagt, bezieht sich allerdings auf die ersten, feinsten Cirkel und es ist selbstverständlich, daß Modificationen eintreten, je nach der Sphäre, in welcher ein Ball sich bewegt; der Mann von Bildung aber macht keinen Unterschied, er bleibt sich überall gleich, und niemals wird man einem Menschen den Vorwurf zu großer Feinheit machen, wohl aber häufig den des Gegentheils.

7. Das Benehmen beim Spiel.

Wir sagten: „Die Jugend eilt zum Tanz, das Alter an den Spieltisch". Letzteres bedarf unserer Vorschriften nicht: aber es trifft sich hie und da, daß auch ein junger Mensch an den Spieltisch gezogen wird, weil er entweder nicht tanzt, oder einen Act der Höflichkeit begehen will — für *diesen* sind unsere Regeln.

Das Spiel zerfällt in zwei Gattungen:

1) das Spiel zur Unterhaltung und

2) das Spiel um Gewinn.

Wir haben es nur mit ersterem zu thun.

Wer Gesellschaften besucht und nicht tanzt, muß sich mit den üblichsten Spielen bekannt machen. Die Kenntniß

des Schachspiels kann nicht von Jedem gefordert werden — gut freilich ist es, wenn man sie hat; aber die Kenntniß der gewöhnlichen Kartenspiele ist fast unerläßlich.

Die Grundregeln für das Benehmen beim Spiele sind:

1) Zeige nie die Sucht, zu gewinnen.

2) Freue Dich weder ersichtlich über den Gewinn, noch ärgere Dich bemerkbar über den Verlust.

3) Bleibe immer gleichmäßig ruhig, und vergiß nie, daß Du zu einer Unterhaltung beitragen sollst.

4) Verschmähe es, Deinem Nachbar in die Karten zu sehen, selbst wenn er sie nachlässig hält, mache ihn eher hierauf aufmerksam.

5) Rege keine Gespräche an, welche Deinen Mitspielenden zerstreuen und seinen möglichen Verlust entschuldigen können.

6) Thut dies Dein Mitspielender, so führe ihn höflich zur Aufmerksamkeit auf das Spiel zurück.

7) Ueber Fehler, welche der Mitspielende sich zu Schulden kommen läßt, zeige keine Schadenfreude.

8) Knüpfe während des Spiels keine Gespräche mit Nichtmitspielenden an, zeige ihnen nicht die Karten, frage sie nicht um Rath: es ist dies stets eine Beleidigung gegen den Mitspielenden.

9) Verschmähe das abgenutzte Mittel, gute Karten, durch Klagen über schlechte, zu verbergen; ein Mittel, dessen der feine Mann sich nie bedient.

10) Spielst Du mit Damen, so zeige keine Ueberlegenheit, lasse sie im Gegentheil von Zeit zu Zeit gewinnen.

11) Unanständig ist es und giebt häufig zu den unangenehmsten Vorfällen Anlaß, als Nichtmitspieler neben dem Tische zu stehen, bald dem Einen, bald dem Andern in die Karten zu sehen und laut seine Bemerkungen darüber zu machen

mißbilligende Aeußerungen auszustoßen, wenn Der oder Jener nicht so gespielt hat, als man es erwartet und gewünscht. Nimmt man am Spiele nicht theil, so darf man dem Gange desselben nur in der bescheidensten Weise folgen.

12) Niemals brich ein Spiel plötzlich ab, Du magst verlieren oder gewinnen, in beiden Fällen sage: „Noch so und so viel Partien, dann höre ich auf!"

Tanz und Spiel sind vorüber, wir sehnen uns nach Erfrischung. Die Tafel ist servirt.

8. Das Benehmen bei Tafel.

Wie bei der Polonaise, so läßt man auch bei dem Gange zur Tafel der Hausfrau und dem Höheren der Gesellschaft den Vortritt, nimmt auch dann erst Platz, wenn diese und die Dame, welche man zu Tische führt, es gethan, indem man nach links und rechts eine leichte Verbeugung macht.

Der Jedem angewiesene Platz wird ohne Weiteres angenommen. Man hüte sich, merken zu lassen, daß man einen andern Platz lieber hätte: es beleidigt die Wirthin und die Person, neben welche man sich setzt. Hat man den Platz selbst zu wählen, so warte man bescheiden, bis die Aelteren und die im Range Höherstehenden dies gethan.

Wird nicht von dem Diener servirt, sondern geht die Schüssel von der Hausfrau aus, so läßt man die Speisen in der Reihenfolge immer an den Nächsten gelangen: unschicklich ist es, die Reihenfolge zu unterbrechen, indem man, um Einen auszuzeichnen, die Speise auf die andere Seite der Tafel hinüberreicht und dann zurücknimmt. Dahingegen ist es nicht nur schicklich, sondern der Anstand erfordert es, der Dame die Schüssel zu halten, bis sie sich bedient hat.

Wird nicht jede einzelne Speise herumgereicht und steht solche schon auf der Tafel, so beginnt man mit dem Essen nicht eher, als bis die Dame oder der Herr des Hauses oder sonst die bedeutendste Person bei Tafel den Anfang gemacht.

Obgleich in der ästhetischen Gymnastik die Regeln des Sitzens genau angegeben, so bedarf es hier doch noch einiger Worte über das Sitzen bei Tafel. Hier ist allerdings die Stellung der Füße nicht so streng an die Regel gebunden; allein so darf sie nie sein, daß man mit den unter der Tafel von sich gestreckten Füßen seine gegenübersitzenden Nachbarn belästigt. In gleicher Weise ist es nicht gestattet, die Ellenbogen von sich zu strecken; sie müssen im Gegentheil scharf angezogen bleiben, so daß also ein Auflegen derselben auf den Tisch sich von selbst verbietet.

Das Fleisch löse man mit Messer und Gabel von den Knochen; an letzteren zu nagen, ist höchst unschicklich. Die Knochen, wie alle nicht speisbaren Theile von Obst (Kerne u. s. w.) gehören auf den Rand des Tellers, Messer und Gabel aber auf die Messerbänkchen an den Seiten des Tellers. Der Löffel bleibt nach genossener Suppe in dem Teller. Werden die Messer nicht gewechselt, so reinige man sie nicht etwa mit den Lippen, sondern mit einem Stückchen Brod, welches man gleichfalls auf dem Teller liegen läßt.

Die Kerne vom Obst läßt man nicht aus dem Munde auf den Teller fallen (denn dann ist ein Wiederaufspringen und auf das Tischtuch oder auf den Teller des Nachbars Fallen nicht sicher zu vermeiden): sondern man führe die Gabel oder das Messer an die Lippen, lege mit letzteren die Kerne darauf und diese dann auf den Rand des Tellers.

Torte oder Kuchen wird niemals mit den Fingern, sondern mit dem Kuchen- oder einem andern Messer genommen; dahingegen nimmt man Confitüren (trockene) mit

zwei Fingern (Daumen und Zeigefinger), und eingemachte (Früchte) mit dem Löffel.

Kein Mann von Bildung schnupft während der Tafel.

Hat man Wein oder Wasser einzugießen, so geschieht dies nach rechts mit der linken, nach links mit der rechten Hand (s. Gebrauch der linken und rechten Hand).

Hat man bei Tafel irgend welchen Gegenstand (Löffel, Messer, Gabel, Glas, Brod u. s. w.) der Nachbarin zu überreichen, so thue man dies nie mit der bloßen Hand, sondern immer auf einem Teller.

Eines Jeden erste Aufgabe ist allerdings: Aufmerksamkeit gegen seine Nachbarin (die Dame, welche er zu Tisch führte): allein niemals darf diese so exclusiv dieser gelten, daß er seine Dame zur linken Seite keines Wortes würdigt. Der Mann von Bildung wird beide Damen abwechselnd ins Gespräch ziehen.

Man hüte sich, bei dem Genuß von Suppen, besonders wenn der Teller anfängt leer zu werden, vor lautem Aufschlagen des Löffels auf den Teller.

Die Suppe hörbar zu genießen, ist durchaus unschicklich. Man umgeht dies am besten dadurch, daß man den Löffel nicht mit seiner Breitseite, sondern mit der Spitze an den Mund führt.

Es ist unschicklich, wenn man beim Serviren die Schüssel prüfend in der Hand hält, vielleicht gar ein schon mit der Gabel berührtes Stück wieder niederlegt, zweifelhaft, welches man nehmen soll; es darf dies durchaus nicht geschehen. Legt man aber seiner Nachbarin vor, so nehme man für sie stets das Beste.

Das Fleisch genießt man, indem man jeden Bissen einzeln abschneidet; das Ganze von vornherein in Bissen zu zerlegen, ist durchaus unschicklich.

Des Zahnstochers bediene man sich so selten als möglich; hat man einen solchen aber nöthig, so benütze man ihn stets bei vorgehaltener Serviette und so wenig auffallend als möglich; niemals aber lasse man seine Gabel Zahnstocher sein.

Man hüte sich, Messer oder Gabel von der Schüssel, welche beim Serviren herumgereicht wird, auf seinen eigenen Teller zu legen (was sehr häufig geschieht), und niemals nehme man mit seiner Gabel von der Schüssel, sondern falls eine fehlt erbitte man sie von der Bedienung.

Die Weißbrödchen schneidet man nicht, sondern man bricht sie.

Wird ein Gericht aufgetragen, welches man nicht kennt und noch nicht gegessen hat, so läßt man (wenn man sich nicht die Beobachtungsgabe zutraut, schnell wahrzunehmen, wie die Anderen damit umgehen) dasselbe lieber an sich vorübergehen, als daß man eine Lächerlichkeit auf sich zieht, indem man es in falscher Weise genießt.

Wird ein Gericht servirt, welches in nicht allzugroßer Quantität vorhanden ist, so nehme man in der bescheidensten Weise, damit die Anderen nicht leer ausgehen.

Es bedarf wohl keiner besondern Erwähnung, daß der Gesittete das Essen selbst nicht schmalzend und schmatzend, sondern bei geschlossenen Lippen vor sich gehen läßt.

Mit dem Ausbringen von Toasten muß man sehr sparsam sein. Dem Herrn des Hauses gebührt der erste, indem er die Gesellschaft willkommenheißt; der Höchste in der Gesellschaft übernimmt den Dank, indem er der Dame des Hauses und dem Herrn ein „Hoch“ bringt. — Besitzt man nicht die Gabe des freien Sprechens, was keine Schande ist, so dränge man sich niemals gewaltsam zu einem Toaste, wenn man sich nicht eine Blöße geben will.

Erfordert ein gesellschaftliches Zusammensein an und für sich schon eine heitere Laune, so ist dies bei der Tafel um erläßlich. Jeder Trübsinn, jede üble Laune bleibe zu Hause, oder man bleibe selbst zu Hause.

Das Zeichen zum Aufheben der Tafel giebt stets eine Persönlichkeit, welche in der Gesellschaft den höchsten Rang bekleidet, oft aber auch die Wirthin oder der Wirth selbst. Unschicklich im höchsten Grade ist es, aufzustehen, ehe das Zeichen gegeben.

Beim Aufstehen macht man eine leichte Verbeugung nach rechts und links, wie beim Beginn der Tafel, bietet seiner Dame den Arm und führt sie wieder in den Tanzsaal, oder in ein anderes Zimmer.

9. Das Benehmen in Theater und Concert.

Im Theater, wie in Concerten soll dasselbe Benehmen herrschen, wie in der großen Gesellschaft; wir haben daher nur wenige Bemerkungen zu dem bereits Gesagten noch hinzuzufügen.

1) Flüstern und sogar lautes Sprechen während der Productionen ist durchaus gegen allen Anstand; selbst in den Zwischenacten oder Pausen wird der Mann von Bildung nur in der ruhigsten Weise seine Ansichten mit seinem Nachbar austauschen.

2) Das Parterre pflegt man allerdings mit bedecktem Haupte zu betreten und erst sich zu entblößen, wenn die Ouvertüre beginnt; in die Logen tritt man schon entblößten Hauptes ein. Es wäre aber zu wünschen, daß dies im Parterre ebenfalls geschähe.

3) Im Zwischenact in den Logen aufzustehen, sich mit dem Rücken an die Brüstung zu lehnen und sich in dieser Weise zu unterhalten ist durchaus unstatthaft.

4) Zischen oder Poltern ist unter allen Umständen unanständig, ebenso vorlautes Applaudiren, wenn es nicht die unbedingte Folge von Begeisterung ist.

5) Im Concert setzt der Mann von Bildung sich nicht, so lange noch eine Dame steht. Man drängt sich überhaupt nicht in den Vordergrund, diese Plätze gehören den Damen.

6) Seinen Tadel spreche man in der schonendsten Weise aus; denn mit einem zu schroffen Ausdruck verletzen wir unsere nächste Umgebung ebenso, wie die Producirenden.

7) Handschuhe werden in Concert und Theater nicht ausgezogen. Die Toilette muß, wenn auch nicht ballmäßig, doch besser als die Alltagstoilette sein.

8) Unanständig im höchsten Grade ist es, nach Beginn der Vorstellung zu kommen und durch Rücken der Stühle, Niederschlagen der Sitze, wie überhaupt durch Geräusch, die Anderen zu stören. Besitzt Jemand nicht so viel Achtung vor dem Künstler oder der Kunst, so erfordert doch die Rücksicht auf jeden Einzelnen das Beobachten der möglichsten Ruhe.

9) Durchaus gegen den Anstand, und aller Gesittung und Bildung entgegen, ist beim Schluß einer Vorstellung das zu frühe Aufstehen, oder das Sich-fertig-machen durch Umnehmen von Tüchern, Shawls und Aufsetzen von Hüten (bei Damen). Es geht gewöhnlich dadurch der Schluß eines Stückes für das übrige Publicum wie für die Thäter selbst verloren.

10) Im Theater, wie an allen öffentlichen Orten, wo Entrée gezahlt wird, haben Alle ein und dasselbe Recht; es beschränke sich daher ein Jeder auf den Raum seines Platzes und incommodire nicht seine Umgebung durch Beanspruchung eines Raumes von zwei Plätzen.

10. Der Höflichkeitsbesuch.

Dieser Besuch wird durch die mannigfaltigsten Ursachen veranlaßt, als da sind:

Abstattung eines Dankes, Empfangnahme irgend einer Nachricht, Glückwünsche bei Vorgesetzten, Bitten um Beförderung, Vorstellung bei den in einem Hause Wohnenden, in welches man selbst eben eingezogen, u. dergl.

Die Zeit, in welcher solch ein Besuch abgestattet wird, ist eine Stunde *vor Beginn* der Mittagstafel. Die Kleidung: Frack, wie überhaupt sehr feine Toilette. Die Dauer des Besuchs nicht länger, als es unbedingt nöthig ist.

Das Eintreten.

Wenn wir in ein fremdes Zimmer treten wollen, so klopfen wir von außen leicht aber bestimmt an die Thür und hören auf den „Herein!" Ruf. Erfolgt derselbe nicht, so klopfen wir ein zweites Mal; erfolgt er auch hier nicht, so treten wir *nicht* ein: wir entfernen uns wieder, wenn nicht ein Diener in der Nähe ist, bei dem wir Auskunft erhalten können.

Ist ein solcher vorhanden, so lassen wir uns anmelden: der Diener öffnet, und nachdem wir alle Gegenstände (wie Mantel, Ueberrock, Stock, Schirm u. s. w.) im Vorzimmer abgelegt, treten wir, den Hut in der Hand, mit Handschuhen, welche wir bei einem derartigen Besuche niemals ablegen (ausgenommen, der Herr oder die Dame des Hauses bitten, längere Zeit zu verweilen, in welchem Falle man dann auch die Handschuhe auszieht), ein. Damen (wenn der Besuch nicht einer hohen Person gilt) legen *nicht* ab.

Oeffnet nicht der Diener, öffnen wir selbst, so geschieht es nach Vorschrift (s.: Das Oeffnen einer Thür).

Betreten wir ein leeres Zimmer, worin wir den zu Besuchenden erwarten sollen, so bleiben wir ruhig stehen. In dem Zimmer umhergehen, Bilder und Möbel begucken, an letztere sich anlehnen, auf dem Tisch liegende Bücher öffnen und hineinsehen, wie Betasten von Gegenständen ist durchaus unstatthaft. Der Bestimmte erscheint, wir nähern uns ihm bis auf wenige Schritte mit einer Verbeugung und richten uns nun nach ihm: bleibt derselbe stehen, so thun wir desgleichen, läßt er einen Stuhl setzen, oder deutet er auf einen Stuhl und setzt sich selbst, so holen wir nach den vorgeschriebenen Regeln einen Stuhl, setzen uns, mit einer leichten Verbeugung, und bringen in kurzen Worten unser Anliegen vor.

Man hüte sich, das Gespräch auf ein Gebiet zu bringen, welches dem ursprünglichen Besuchsgrund entfernt liegt; thut es der Herr des Hauses selbst, so folge man, dehne es aber nicht zur Ungebühr aus, benütze überhaupt eine passende Gelegenheit um den Besuch zu enden, ehe man die Ungeduld des Andern wahrnimmt. „Lieber zu kurz als zu lang!" muß die Devise bei jedem Höflichkeitsbesuche sein.

Ist der Besuch beendet, so entfernen wir uns in vorgeschriebener Weise (s.: Das Oeffnen einer Thür beim Weggehen), nachdem wir, wenn wir uns den Stuhl selbst gesetzt, diesen wieder an seinen früheren Platz gebracht (s.: Wegsetzen des Stuhles).

Sind in einem Zimmer bereits mehrere Personen mit Demjenigen, welchem der Besuch gilt, im Gespräch und es tritt noch Jemand ins Zimmer, so stehen Alle, wenn der Herr oder die Frau des Hauses es thut, auf, und bleiben vor ihren Stühlen stehen, bis die Einladung zum Wiedersetzen erfolgt. — Ist Derjenige, dem der Besuch gilt, nicht anwesend, so giebt man seine Karte, an einer Ecke eingebogen, an den Diener; sind Mehrere zu besuchen, so muß die Zahl

der Karten derjenigen der zu Besuchenden gleich sein: mit dem Unterschiede, daß die Damen nur für die Damen des Hauses, die Herren aber für Damen und Herren Karten abgeben.

11. Audienzen bei Fürsten.

Der Eintretende schreitet, nachdem ihm die Thür geöffnet, den Hut in der rechten Hand, zwei, drei Schritte, je nach der Räumlichkeit, in Zimmer oder Saal, und geht sofort mit dem dritten Schritt in das Compliment über, welches hier natürlich in der ehrerbietigsten, feierlichsten Weise ausgeführt werden muß. Nachdem er sich aufgerichtet, bleibt er, den Blick fest auf den Fürsten gerichtet, in ehrerbietiger Erwartung stehen. Winkt der Fürst, näher zu treten, so tritt man bis auf die Respectsentfernung (drei Schritte) hinan, macht ein zweites Compliment und bleibt nun ruhig stehen. Niemals redet man, bevor der Fürst dazu aufgefordert. Dann aber spreche man in kurzen, klaren Worten sein Anliegen aus.

Giebt der Fürst das Zeichen, daß die Audienz beendet, so macht man die „Révérence beim Weggehen", geht seitwärts rückwärts, den Blick nach dem Fürsten gewendet, nach der Thür; vor derselben angekommen, macht man das zweite Compliment und verläßt den Saal.

Während der Unterredung ist der Blick fest, aber ohne Anmaßung, auf den Fürsten gerichtet.

Tritt der Fürst ins Zimmer, wenn Der, welcher um Audienz gebeten hatte, bereits sich darin befindet, so macht Letzterer, sowie der Erstere eintritt, sofort die erste Verbeugung und wartet ab, ob der Fürst näher zu treten winkt, oder selbst näher tritt. Tritt der Fürst näher, so macht man auf dem Platz die zweite Verbeugung.

Tritt Jemand in einen Saal, in welchem Fürst und Fürstin, sowie der Hofstaat sich befinden, so gilt die erste Verbeugung dem Fürsten, die zweite der Fürstin.

Beim Kommen wie beim Gehen wird von der Umgebung keine Notiz genommen. Beim Gehen gilt wieder das erste Compliment dem Fürsten, das zweite der Fürstin, an der Thür aber macht man nur ein Compliment.

Wenn der Fürst im Saal auf Jemand zugeht, und ihn anreden will, so macht dieser sofort eine Verbeugung; ebenso, wenn der Fürst wieder von ihm weggeht.

Für den dramatischen Darsteller diene zu wissen, daß die Umgebung des Fürsten, wenn Dieser gegrüßt wird, niemals sich verneigt, ausgenommen, wenn eine Person von höherem Range, als die Umgebung selbst, eintritt: dann verbeugt sich die Umgebung, ohne die Begrüßung des Kommenden abzuwarten.

WELLCOME LIBRARY INSTITUTE

Schlußwort.

Die Art des Selbststudiums vorliegenden Buches.

Hat der Schüler einen Lehrer, so wird dieser die Regeln vorschreiben; will er, der Schüler sich selbst unterrichten, so giebt es nur zwei Wege, auf denen dies geschehen kann.

Der erste ist: alle Bewegungen der pädagogisch-ästhetischen Gymnastik vor einem großen Spiegel vorzunehmen, und zwar in folgender Weise: Man macht die Stellung nicht, während man in den Spiegel sieht, sondern man macht nach dem eigenen Gefühl die vorgeschriebene Stellung, hält sie einige Zeit fest, und sieht dann in den Spiegel, um sich von der Richtigkeit zu überzeugen.

Weit besser aber ist der zweite Weg, den wir dem Schüler vorschlagen. Ein Jeder hat wohl einen gleichgesinnten Freund, der gleichfalls diese Studien vornehmen will. Mit Diesem beginne man in folgender Weise: Der Freund nimmt das Buch in die Hand, setzt sich dem Uebenden gegenüber, und während dieser jede vorgeschriebene Bewegung ausführt, beobachtet und kritisirt jener, was er sieht.

Dann wechseln Beide ihre Rollen, der Corrigirende wird der Uebende und umgekehrt.

Dies ist die beste Art, in kurzer Zeit und auf dem richtigsten Wege an das gewünschte Ziel zu gelangen.

Druck von J. J. Weber in Leipzig.

Einige

Stimmen der Presse über die erste Auflage.

(In Auszügen.)

Mit großem Interesse habe ich das Werk zu wiederholten Malen gelesen und eine wahre Freude empfunden, dachte ich an den Nutzen, den es schaffen kann. Aus welchen reichen Quellen hat der Verfasser geschöpft, wie klar ist sein Beweis, daß ein steifer, ungelenker Körper sich unmöglich in die verschiedenen Formen fügen kann, die die Darstellung der entgegengesetzten Charaktergestaltung verlangt. Es wäre zu wünschen, daß das Buch eine allgemeine Verbreitung fände, denn nicht nur dem dramatischen Künstler, auch dem Laien wird es von großem Nutzen sein; es wird ihm durch dieses Buch Vieles klar werden, was die darstellenden Künstler betrifft, sein Urtheil, auf Wissen gestützt, wird ein sicheres werden, und ein einfaches, naturwahres, edles Spiel ihn allein befriedigen. Denen aber, welche sich der Bühne widmen wollen, ist die Kenntniß dieses Buches unerläßlich; es wird ihnen der tiefe Ernst, die hohe Bedeutung der dramatischen Kunst, zugleich aber auch die Schwierigkeit gezeigt, welche der Schüler zu überwinden hat; es wird ihnen gezeigt, wie ihr Beruf kein tändelndes Spiel, sondern die Erfüllung desselben eine hohe Aufgabe selbst für die ist, die die Natur mit ungewöhnlichem Talent ausgestattet hat. Sollten Solche, die Alles durch ihr Talent, ohne Studien, zu erreichen glaubten, nach genauer Prüfung des Buches ausrufen: „Die Schwierigkeiten überwinde ich nicht!" — und zurücktreten, so werden sie wohl daran thun, denn Muth und Ausdauer sind Kräfte, die den Künstler nie verlassen dürfen. Das Buch wird diejenigen, die in trüben Verhältnissen geboren wurden und keine geregelte Erziehung erhalten konnten, belehren über das, was ihnen fehlt, was sie vor allem sich aneignen und wie sie sich es aneignen müssen, um nur die Vorhallen der Kunst zu betreten; es wird ihnen Klarheit darüber geben, daß vom Schauspieler mehr verlangt wird als schöne Persönlichkeit, die oft die einzige Bedingung des Engagements auf den Sommerbühnen ist. Alle diese mögen die Abtheilung VI „Grundsätze der Bekleidung", und Abtheilung VII „Anwendung der in diesem Buche aufgestellten Regeln für das bürgerliche Leben, den Salon

und die Bühne", recht fleißig studiren. — Recht fleißig! Hört es, Ihr Jünger der Kunst! Zeigt der Mitwelt, daß der Sinn für das Schöne in Euch lebt, und daß es Euer redliches Streben ist, die Aufgabe, zu der Ihr Euch von der Natur berufen fühlt, auch wirklich zu erfüllen. Ringt mit hohem Ernst vorwärts und tragt das Eurige dazu bei, die dramatische Kunst vor dem gänzlichen Verfall zu bewahren!

(„Sonntagsblatt" von Friedr. Spielhagen.)

Sowohl der Umstand, daß die ästhetische Bildung des menschlichen Körpers hier zum ersten Male einer erschöpfenden wissenschaftlichen Behandlung unterworfen ist, die nicht allein die dramatische Darstellung bezielt, sondern auch das Interesse jedes Gebildeten berührt, wie auch die in allen Theilen klare und verständliche Darstellung lassen dieses Buch als eine wirkliche Bereicherung unsrer Literatur erscheinen, die wir der öffentlichen Aufmerksamkeit zu empfehlen uns nicht allein berechtigt, sondern auch verpflichtet glauben. (Freischütz.)

Unsere deutsche Literatur besitzt in der That kein Werk dieser Art. Und was ihm einen besonderen Werth verleiht, ist die streng wissenschaftliche Basis, auf welcher der Verfasser steht. Das Werk ist nach zwei Richtungen hin zu beurtheilen: vom Standpunkte jedes gebildeten Menschen und vom Standpunkte des Bühnenkünstlers. Der Verfasser geht von dem richtigen Grundsatze aus, jeder Bühnenkünstler müsse vorerst ein gebildeter Mensch sein, ehe seine Bühnenthätigkeit beginnen könne. Von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet ist die Form des Werkes eine meisterhafte. — Die scharfe Beobachtungsgabe Guttmann's, welche wir in seiner „Gymnastik der Stimme" wahrzunehmen Gelegenheit hatten, spricht sich in seinem neuesten Werke in noch schlagenderer Weise aus, und wir können jungen Leuten beiderlei Geschlechts, denen darum zu thun ist, Etwas zu lernen, nur rathen, sich nach diesen beiden Werken zu bilden. Der Verleger hat das Werk elegant ausgestattet und dadurch bewiesen, daß er dessen Werth vollständig erkannt. Die Holzschnitte sind meisterhaft und zeichnen sich durch lebenswahre Formen vor anderen solcher Werke vortheilhaft aus. (Hamb. Theaterzeitung.)

Bei aller Belesenheit und Gelehrsamkeit, die der Verfasser, was Quellenstudium betrifft, fortwährend bekundet, und bei aller Gründlichkeit und Systematik, die er stets bei seinem Unterricht beobachtet, hält er sich doch fern von aller Pedanterie, und nichts ist ihm fremder, als die Einbildung, durch Dressur aus jedem wohl gewachsenen Individuum einen Künstler machen zu können. Der Mime muß geboren werden wie der Dichter! das bleibt ihm oberster Grundsatz. Aber damit, wo der geistige Fond, wo Talent und genialer Trieb für künstlerische Darstellung im Innern der Seele vorhanden sind, der Körper auch in allen seinen Theilen, Gliedern, Muskeln und Fasern ein für den treibenden Gedanken gefügiges Organ sei, bleiben Studien und Uebungen, wie diese Gymnastik sie fordert, unentbehrlich.

(Hamburger Reform: Fr. R.)

Am längsten wird in diesem Werk bei dem Abschnitte verweilt, welcher unter dem Gesammt-Titel „Aesthetische Gymnastik" die sämmtlichen äußeren Formen der Ruhe und Bewegung auf der Bühne vom künstlerischen Standpunkt aus behandelt. Wenn man sich erinnert, wie oft selbst ganz bedeutende Künstler durch Verstöße gegen die einfachsten Gesetze des Gehens, Sprechens und namentlich der Gesticulation zum Spott herausfordern, der untergeordneten gar nicht zu gedenken, wird man die pedantische Genauigkeit, womit die einzelnen Materien behandelt werden, begreiflich finden. Von dem Excurs über die Hogarth'sche Schönheitslinie als einzige sichere Basis für gefällige Armbewegungen bis zu den Bemerkungen über das pantomimische Lesen und Schreiben hinab haben wir es hier mit einem Kanon zu thun, dessen gewissenhafte Aneignung sich Schauspieler und Sänger zum Gegenstand sorgfältigsten Studiums machen sollten. Fast auf jedem Blatte stoßen wir hier auf eine Beobachtung, auf einen Mahnruf, die wir bald diesem, bald jenem auf seinen Frühstückstisch wünschten.

(Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik.)

Guttmann's Buch giebt keine Anleitung zu jenen auf der Bühne Mode gewordenen Ueberschreitungen des edlen Maßes und der Schönheitsgesetze, mit welchen letzteren im Widerspruche der cynische Grundsatz: Naturalia non sunt turpia! daselbst leider immer mehr einzubürgern droht, es arbeitet im Gegentheil dem aus Vernachlässigungen der schönen Form entkeimenden Verfall der Bühnenkunst entgegen, indem es die Mittel angiebt und anempfiehlt, wodurch nach einem mehr und mehr in Vergessenheit gerathenen Grundsatze „die Natur ins Schöne zu copiren ist". Wir empfehlen daher Guttmann's Lehrbuch von den Grundsätzen der ästhetischen Bildung des menschlichen Körpers vor allen Dingen Denen, welche sich der Kunst der Menschendarstellung widmen wollen, zu gründlichem Studium.

(Dresdner Constitutionelle Zeitung.)

Gerade in einer Zeit wie der unsrigen, wo man angefangen hat, alle Dinge auch in der Kunst mit frevelhaftem Leichtsinn zu betrachten, verdient es entschieden Dank, daß ein denkender Darsteller auftritt, der die Schauspielkunst gewissermaßen mit der materialistischen Richtung unserer Epoche so in Einklang zu bringen sucht, daß er deren Errungenschaften auch für die Bühnenwelt auszubeuten trachtet. Es ist eine schöne Uebereinkunft, die hier zwischen Idealismus und Realismus getroffen wird, und welche, verständig ins Leben gerufen, nicht ohne siegreiche Erfolge bleiben dürfte. Möge der gesammte Bühnenkünstlerstand und alle künstlerischen Geister und Naturen daher das in Rede stehende Werk nicht unbeachtet lassen. Sie werden ohne Zweifel große Förderung dadurch erhalten.

Dr. Feodor Wehl.

An einem solchen Buche hat es bis jetzt gefehlt und als ein erstes kommt das Guttmann'sche seinem Ziel wirklich überraschend nahe. Auf einer durchaus wissenschaftlichen Basis entwickelt es in einer klaren, faßlichen Sprache und durch eine Menge guter Holzschnitte illustrirt

die wesentlichsten Normen für eine ästhetische Haltung und Bewegung des Körpers, entsprechend den Anforderungen des gebildeten Gesellschaftslebens und den Aufgaben der darstellenden Kunst. Indem Guttmann von dem sehr richtigen Grundsatz ausgeht, daß der Erziehung zum Bühnenkünstler die Erziehung zum gebildeten Menschen vorausgehen muß, und dadurch die Methodik seines Werkes bestimmt wird, erhält dasselbe eine vielseitige Verwerthbarkeit. (Weserzeitung.)

Ein äußerst verdienstliches Werk des bereits durch sein vortreffliches Buch „Gymnastik der menschlichen Stimme" als Fachschriftsteller rühmlichst bekannten (früheren) Regisseurs am Hamburger Stadttheater. Auch diese seine vorliegende Arbeit, die der Verfasser dem General-Intendanten von Hülsen zugeeignet hat, ist bereits von der Kritik freudig willkommengeheißen. Das Werk zerfällt in sieben Abtheilungen. Die erste giebt die anatomisch-physiologischen Grundbegriffe, die zweite die pädagogische, die dritte die ästhetische Gymnastik. Diese Abtheilung, in ästhetische Plastik und ästhetische Mimik zerfallend, enthält den Hauptpunkt des ganzen Buches und ist allen dramatischen Darstellern zum genauen Studium ernstlich und angelegentlichst zu empfehlen, freilich erst dann, wenn die beiden ersten Abtheilungen gründlich durchgearbeitet sind. Das Guttmann'sche Buch gleicht nämlich einer sorgfältig ausgearbeiteten Grammatik, in der man keinen Abschnitt überschlagen darf, wenn das Studium derselben einen guten Erfolg haben soll. Eine wesentliche Erleichterung beim Studium des vorliegenden Werkes bilden die in den Text aufgenommenen sorgfältig gearbeiteten Holzschnitte. Das Buch ist für alle gebildeten Stände geschrieben; für den Bühnenkünstler ist es aber ein nicht genug zu rühmender Rathgeber; denn es fehlte bis dahin ein systematischer Leitfaden zur ästhetischen Bildung des Körpers und mag ein solcher leicht von größerem praktischen Nutzen sein, als viele der besten dramaturgischen Abhandlungen. (Hamburger Reform.)